

A Memória na Obra de Manoel de Oliveira

Ariuna Bogdan

**Trabalho de Projeto de Mestrado
em Ciências da Comunicação –
Realização Cinematográfica**

Julho, 2020

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências e Comunicação
realizado sob a orientação científica de João Mário Grilo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

João Mário Grilo pelos seus conhecimentos que ele passou para nós;

todos os professores da Universidade Nova de Lisboa cujas lições tive sorte de assistir;

Paulo Portugal, Daniel Andrade e Ianina Khmelik Pacheco pela paciência e atenção ao meu texto;

Roman Korolev-Namazov pela intenção partilhar comigo o meu interesse;

Nátália Bogdan e David Portugal pela amizade e pelo amor.

A MEMÓRIA NA OBRA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Ariuna Bogdan

ABSTRACT: O presente trabalho pretende sugerir um olhar, ou revisão, da obra do cineasta português Manoel de Oliveira encarado sob o ponto de vista da memória. Um percurso que parte de uma análise mais profunda ao filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), uma obra única que sai fora do âmbito cinematográfico e opera uma investigação através da literatura, a pintura e a arquitetura. Nesse sentido, é ao mesmo tempo documentário e ficção, experiência pessoal e coletiva, atravessando épocas e culturas diferentes. Interessou-nos compreender como tudo isso funciona e se refere a um filme como guardião e transmissor de memória, ou até como vários tipos de memória se refletem no cinema. A presente dissertação ousa ainda uma abordagem semântica no sentido de descobrir os diversos significados revelados na obra de Oliveira e encontrar ligações fortes com a História e a cultura mundial. Por aqui se faz uma investigação sobre o papel que a casa tem na nossa vida, bem como na criação do gesto cinematográfico. Concluímos com a experiência de um filme autobiográfico dedicado à memória, invocando a nostalgia do passado, tocando o presente e projetando o futuro.

PALAVRAS-CHAVES: memória, Oliveira, biografia, Renascimento, casa, ruínas

ABSTRACT: this work pretends to operate a look, or review, on the work of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira seen through a memory lenses. A journey that starts from a deeper analysis of the film *Visit or Memories and Confessions* (1982), a unique work that goes outside of the cinematographic scope and operates an investigation through literature, painting and architecture. In this sense, it's both documentary and fiction, personal and a collective experience, crossing different eras and cultures. We were interested in understanding how all this works and refers to a film as a guardian and transmitter of memory, or even how various types of memory are reflected in film. This thesis also dares a semantic approach in the sense of discovering of the various meanings revealed in Oliveira's work and finding strong links with world history and culture. Here is an investigation of the role that the House has in our life, as well as in the creation of the cinematographic gesture. We conclude with the experience of an autobiographical film dedicated to memory, invoking the nostalgia of the past, touching the present and projecting the future.

KEYWORDS: memory, Oliveira, biography, Renaissance, home, ruins

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: MEMÓRIA	4
I.1. Base Teórica	4
I.2. Memória, Cultura e Arte	10
CAPÍTULO II: CASA	13
II.1. Casas e Ruínas como Páginas de História	13
II.2. Exterior	19
II.2.1. <i>O Regresso</i>	19
II.2.2. <i>O Encontro</i>	23
II.2.3. <i>A Despedida</i>	27
II.3 Interior	32
II.3.1. <i>Visita de Renascimento</i>	32
II.3.2. <i>Universo Feminino</i>	41
CAPÍTULO III: MEMÓRIA PARTILHADA: EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA	44
CONCLUSÃO	48
BIBLIOGRAFIA	50
APÊNDICE 1 – FILMOGRAFIA	54
APÊNDICE 2 – FIGURAS	56
APÊNDICE 3 – ELA NÃO É (2020), INFORMAÇÃO TÉCNICA	58

INTRODUÇÃO

O título do trabalho aborda três questões da memória. Em primeiro lugar, a problemática da memória na obra do cineasta português Manoel de Oliveira. Apesar de existir uma vasta obra sobre o seu cinema, uns tratam da imagem, outros do tempo, no entanto, as referências à memória estão praticamente ausentes. Algo paradoxal, já que grande parte da obra do cineasta é inspirada em memórias e recordações da sua infância e da cidade onde nasceu e onde viveu uma parte significativa da sua vida e se tornou no *genius loci* que protegeu a atmosfera única do lugar. Naturalmente, o formato de dissertação não é suficiente para um estudo profundo do papel da memória num cinema tão volumoso como o de Manoel de Oliveira, razão pela qual o presente trabalho se debruça mais sobre o filme *Visita ou Memórias e Confissões* - um filme de 1982, embora com indicações do próprio Manoel de Oliveira para ser divulgado apenas após a sua morte – uma escolha motivada mais por razões pessoais, como irei demonstrar, do que pela referência à expressão *memória* no título.

O presente estudo terá começado em 2015. Estávamos precisamente no Porto quando soubemos do desaparecimento do homem cujo nome entre os cinéfilos russos era lendário. Entretanto, um mês depois, assistíramos ao documentário *Visita ou Memórias e Confissões*, durante a 68ª edição do Festival de Cannes, o tal filme testamento legado por Oliveira. Talvez a coincidência do projeto ser datado do ano do meu nascimento ficou em sintonia com o processo de transição que eu própria vivia na altura, já ciente da minha mudança da Rússia para Portugal, com a mudança de uma vida anterior e da casa da minha infância. Mesmo depois dessa mudança, o eco do filme ficou sempre presente e foi uma das inspirações para o projeto *Ela Não É* (apêndice 3) sobre uma busca da identidade.

A questão da memória voltaria a colocar-se, de novo, aquando dos Seminários *Cinema Contemporâneo*, lecionados pela Prof. Maria Irene Aparício e *Cinema e Fotografia* da Prof. Margarida Medeiros nos trabalhos dedicados aos filmes *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) de Alain Resnais e *Nobody's Business* (1996) de Alan Berliner, razão pela qual decidi continuar a abordagem desse tema na área de dissertação do Mestrado.

Para além disso, o presente trabalho é um tributo ao cineasta desaparecido há cinco anos. À sua memória regressarei no capítulo das memórias (e confissões!) que fazem parte de uma

cultura sem nacionalidade e sem fronteiras.

Cabe ainda referir que o objetivo do presente estudo procura perceber como o filme *Visita ou Memórias e Confissões* trabalha com as questões de memória. Referimos que para a presente tese a Memória tem o peso de uma construção que trabalha com a narrativa e uma experiência coletiva e individual.

O Capítulo I fornece uma visão geral, introduzindo várias tipologias de memória que participam na criação e na existência de filme. Essa parte é baseada nos estudos de Maurice Halbwachs (1877-1945) que distinguiu a memória coletiva e individual; e de Jan Assman que estudou a questão da memória coletiva nas sociedades antigas e novas.

O Capítulo II já é mais ensaístico e aborda de uma forma mais individual o tema da memória no filme de Manoel de Oliveira. No fundo, uma análise de *Visita ou Memórias e Confissões* dividida em duas partes: a parte “visível” ou aquilo que faz o lado formal do filme e constrói a sua narrativa; e o lado “invisível” ou aquilo que o espetador descodifica. O estudo é baseado nos trabalhos de Aby Warburg (1866-1929), o primeiro estudioso a aplicar o método iconológico de análise de obras artísticas e que “considera a imagem como uma estrutura cinemática, entre os problemas do movimento ou montagem” (Michaud, 2007, p. 282). Usámos também os trabalhos de Erwin Panofsky (1892-1968) que desenvolveu o método de Warburg. A proximidade entre a História da Arte e o cinema, sublinhado por Philippe-Alain Michaud:

Se abdicássemos da definição do aparato cinematográfico como a base das definições materiais - o filme como a conjunção de meio celuloide flexível, a perfuração e as emulsões rápidas – e, em vez disso, considerá-lo como uma estrutura mais invulgar e ampla, como um inter-relacionamento conceptual de transparência, movimento, e impressão, descobriremos, dentro do campo do cinema, as mesmas categorias que Warburg usou na história da arte. (Ibid., p. 39)

Além do método iconológico dessa análise, usa-se o método semântico-semiótico adotado dos trabalhos de Roland Barthes (1915-1980) e Umberto Eco (1932-2016). A abordagem linguística do texto escrito é aplicável abordagem cinematográfica enquanto consideramos que a linguagem cinematográfica é um texto composto por imagens, embora servindo-se de um recurso

sintático à escrita do guião e edição.

O Capítulo III é dedicado à experiência cinematográfica do autor da presente dissertação. O filme *Ela Não É* (2020) foi inspirado na obra de Manoel de Oliveira e no método iconológico que permite encontrar no cinema uma fusão entre vários tipos de arte, tradições e culturas. O filme é uma tentativa de trabalhar com o tempo e o espaço; uma tentativa de criar dentro da matéria cinematográfica uma estrutura de arquitetura e encontrar uma casa perdida.

Na conclusão (além do resumo), incluímos uma breve comparação entre a literatura grega e europeia, que uma vez mais prova a ligação da obra de Manoel de Oliveira à História e cultura portuguesa e mundial.

CAPÍTULO I

MEMÓRIA

I.1. Base Teórica

O conceito de memória (do grego *mnémè* e do lat. *memoria*) inclui várias habilidades cognitivas e outras tantas funções mentais relacionadas com a manutenção, conservação e reprodução de conhecimentos, técnicas e competências. Desde logo, há uma ligação forte com a sensação, a percepção, o pensamento. A memória possui um papel principal em qualquer tipo de aprendizagem e sempre tem uma relação com o passado. Para perceber o papel que desempenha na nossa vida, basta lembrar que durante muito tempo a humanidade não possuía escrita, portanto, todas as experiências e todos os conhecimentos eram transmitidos oralmente, guardados e preservados na memória. Assim, a memória é:

a capacidade do nosso sistema cognitivo preservar informação cultural e outros conhecimentos. Participa ainda diretamente no trabalho de todas as funções cognitivas <...> Quebras de mecanismos de funcionamento da memória e da sua organização (idade, doenças ou traumas) acarretam consequências graves ou fatais para todas as funções cognitivas. (Merkulov, 2005, pp. 161-162)

A falta ou perda de memória é um dos maiores dramas na vida humana, por isso, a humanidade faz o possível para guardar e preservar informações: “antes da impressão, uma memória treinada era de vital importância; e a manipulação de imagens na memória sempre deve, em certa medida, envolver a psique como um todo” (Yates, 1999, 11).

Desde o surgimento da escrita no final do Neolítico, ao longo dos tempos a maneira de preservar informação evoluiu imenso: retratos, estátuas, diários, notas, poesias, livros, fotografias e gravações de vídeo, documentos análogos e digitais – tudo isso serve para guardar memórias e faz parte de arquivos oficiais ou pessoais. Ao mesmo tempo, como no início da civilização, os seres humanos, continuam a ser portadores de memórias, só que em arquivos que se transformam sob a influência de fatores diferentes.

Alan D. Baddeley sublinha que o sistema de memória é muito complexo e tenta dar uma definição geral de memória:

O uso de um único termo pode querer sugerir que a memória é um sistema unitário, embora complicado, como o coração ou o fígado. Como se tornará óbvio, não se trata de um sistema, mas vários. Os sistemas variam em duração de armazenamento, de frações de um segundo até vida inteira, e em capacidade de armazenamento, desde pequenos armazenamentos de *buffers* até ao sistema de memória de longo prazo que parece exceder em capacidade e flexibilidade o maior computador disponível. (Baddeley, 1997, 3)

Existem vários modelos teóricos que tentam estruturar o conceito de memória comparando-a com diferentes tipos de armazenamento de curta ou longa duração. Existe também uma classificação de tipos de memória. Dentro dessa tipologia complexa, para o presente trabalho são interessantes as seguintes modalidades articuladas nos vários artigos do livro *Psicologia de Memória* (2008):

- a modalidade sensorial que inclui a memória eidética (fotográfica) e a memória visual, motora, sonora, de paladar e olfativa;
- a modalidade sobre o conteúdo que inclui a memória figurativa, emocional, social, topográfica;
- a modalidade sobre a organização e a consciência que inclui a memória declarativa (episódica, semântica e autobiográfica) e não declarativa (procedural);
- a modalidade sobre o nível de desenvolvimento (a memória motora, emocional, figurativa, lógico-verbal);
- a modalidade relativa ao tempo – a memória prospectiva (sobre o futuro) e a memória retrospectiva (sobre o passado).

Todas essas tipologias são interdependentes e cruzam-se no cinema. Podemos comparar esses cruzamentos com os mapas de metro de Londres, Paris, Seul, Nova Iorque ou Moscovo

onde várias linhas se cruzam. Ao interagir com memória visual e sonora, a imagem cinematográfica provoca no espectador uma busca de memórias físicas relacionadas com a experiência passada. Do seu lado, o realizador cria um filme autobiográfico a partir de certas lembranças e baseia-o em imagens da sua memória fotográfica em que ressuscita alguns episódios do passado. É claro que não podemos contar ou transmitir totalmente as nossas memórias. Nem ressuscitar as nossas lembranças:

Uma característica da memória humana que a torna muito diferente da maioria das memórias de computador é que os humanos esquecem <...> O esquecimento é realmente um atributo muito útil do sistema de memória humana, é pelo menos plausível supor que se mantivéssemos um registo de cada sensação, pensamentos e eventos que experimentamos e tentamos ter tudo isso acessível, precisaríamos de recursos de armazenamento massivos e de um sistema de recuperação verdadeiramente incrível <...> O processo de esquecimento é aquele em que os recursos importantes são filtrados e preservados, embora irrelevantes ou detalhes previsíveis são destruídos ou armazenados de tal maneira que não são facilmente acessíveis em sua forma original. (tradução nossa) (Baddeley, 1997, p. 5)

Isso significa que ao espectador chegam apenas os momentos essenciais, os que a memória de autor ou realizador preservou. Mas mesmo assim, esses momentos são filtrados pelo olhar do diretor de fotografia e pela montagem. O espectador vê só alguns fragmentos porque a memória não é só uma sequência de acontecimentos, mas porque é um conjunto de recordações sonoras e táteis que às vezes é difícil de imitar ou repetir. “Assim, a memória faz reconstituição. O passado não pode ser preservado nela como tal. Ele sempre se reorganiza com o enquadramento contextual do presente que avança para a frente. Também, tudo que é novo não pode ser apresentado não o contrário, como na forma de passado reconstituído” (Assman, 2004, p. 42).

A memória figurativa e emocional permite ao espectador encontrar uma semelhança entre as suas experiências pessoais e aquilo que acontece no ecrã. Esse processo é inseparável dos conceitos da memória declarativa e não declarativa. No caso da memória declarativa além da biográfica, que é “uma gravação de experiências de uma vida inteira que se conjugam para me criarem enquanto pessoa” (Baddeley, 1997, p. 4) e que segundo Baddeley ajuda responder à pergunta “*Quem sou eu?*” (Ibid, p. 4). Para além disso, interessa-nos a memória semântica que

responde à pergunta “*O que eu sei?* e inclui não só factos mas também informação sobre o mundo” (Ibid, p. 4). A memória semântica é

necessária para a utilização de ferramentas de linguagem e é um sistema composto de elementos de conhecimentos apresentados através de palavras e outros símbolos verbais e as relações entre eles. A memória semântica não capta reações emocionais aos fatores externos, mas armazena-os como um conhecimento neutro. (Tulvig, 1972, p. 382)

Da forma como cada espetador descodifica a combinação de imagens e palavras proposta pelo realizador, depende o tipo de filme que ele vê. Por outro lado, não podemos afastar-nos de uma memória não declarativa quando “a memória de um evento prévio pode influenciar a interpretação e codificação de um evento posterior sem uma pessoa se aperceber ou recordar-se desse evento prévio” (Jacoby & Weeserspoon, 1982, p. 300). Ou seja, o filme provoca uma evocação sem o espetador perceber que foi buscar imagens e situações do passado. O conceito da memória emocional inclui dois elementos diferentes: “o primeiro diz respeito ao conteúdo emocional da informação que desejamos lembrar; o segundo, relaciona-se com o efeito do nosso estado emocional no momento de aprendizagem e recordação” (McPherson, 2011). Continuando essa concepção, podemos dizer que durante o visionamento do filme, o tipo das lembranças e memórias extraídas das profundezas do passado, depende do estado emocional do espetador nesse momento concreto. Significa, que tendo estados diferentes, o espetador vê e não vê o mesmo filme.

Relativamente ao tempo, o cinema trabalha com a memória prospectiva e retrospectiva. A primeira, orientada para o futuro, relaciona-se com a intenção do espetador ao programar-se para algumas ações no futuro baseado no que vê. A memória retrospectiva, de acordo com a teoria do canadiano Endel Tulvig, autor da concepção de *Memory Time Travel* (Tulvig, 1972), permite-nos usar a nossa capacidade para fazer uma viagem ao passado e reviver as nossas experiências, ou ao futuro e “pré-viver” os eventos possíveis. Normalmente, para essas viagens precisamos apenas de alguns episódios da nossa experiência. Como a memória “codifica lembranças de eventos inesperados” (Brocas & Carrillo, p. 2018) e o conjunto desses eventos é limitado, existe uma grande probabilidade que os sentimentos do realizador coincidam com os do espetador. Quando isso acontece, ambos fazem uma viagem em comum apesar de terem experiências e lembranças diferentes. Se consideramos as lembranças do realizador como uma espécie de

arquivo pessoal, podemos dizer que essas lembranças fazem parte da identidade da sociedade contemporânea. Para confirmar citamos Margarida Medeiros:

A revisitação dos arquivos parece estar na base da construção da identidade contemporânea, para a qual a possibilidade de ligação a um passado, a um entrelaçar de memórias, parece ser cada vez mais importante. Dentro dessa pesquisa arquivística, apesar de as imagens não constituírem os únicos objetos procurados, sendo de um modo geral, a própria noção de arquivo, enquanto objeto do passado, que se tornou central, elas constituem o mais importante em termos de reflexão identitária e cultural. (Medeiros, 2016, p. 11)

Manoel de Oliveira criou o seu próprio arquivo cinematográfico. Sem contestação, é um arquivo subjetivo que através dos filmes permite estudar o caminho artístico e a biografia do realizador. O seu apelo ao passado na sua obra é uma espécie de apelo ao arquivo familiar. Os visionamentos após morte são o apelo ao arquivo baseado no arquivo, ou seja, é um trabalho com os dois níveis que abre os outros horizontes e os outros significados.

O cinema e a memória estão intimamente ligados através da câmara. Ela capta tudo o que acontece na vida real (documentário), ou segundo o guião (ficção). Antigamente, a informação que era preservada em película, passa hoje para cartões ou discos digitais, fazendo o papel de armazenamento de informações, memórias:

Com o início da cinematografia, a combinação de filmagem e filme perfurado com a impressão fotográfica, ao restabelecer o movimento, foi encarada de forma figurativa como uma vitória simbólica sobre a morte - inundando o espectador e o cinegrafista com reflexos animistas muito antigos. (Michaud, 2007, p. 47)

No caso do cinema documentário, tanto a figura do realizador como o seu olhar e a sua narrativa são determinantes e “às vezes o filme parece ainda mais extraordinário do que a memória, e torna-se numa versão melhorada da memória” (MacDougall, 1998, p. 231). Uma parte essencial é que os realizadores não só fixam a imagem - eles codificam-na, cifram as informações. Esses códigos provocam um trabalho do lado do espectador que precisa de decodificar imagens para *ler o texto*, recriar a história cruzando-a com o contexto político, histórico e cultural atual ao filme e quando foi visto. Assim, conforme Avishai Margalit (2004),

fica interligada a memória “pessoal e coletiva”. No caso do cinema, a memória pessoal é a do autor e do espectador; a memória coletiva ou cultural é a de vários espectadores que viviam momentos parecidos com aqueles que estão no filme. Essas memórias completam-se através da memória histórica da comunidade, de um país, e de um mundo inteiro. No fundo, algo que o ser humano percebe como a sua própria experiência.

É de sublinhar ainda a semelhança entre memória e linguagem cinematográfica: “Uma longa e íntima relação do cinema com a memória existe através da adopção de termos associados à memória pela linguagem do cinema – *flashback* e *fade* - para descrever o *dissolve* entre o presente de uma narrativa cinematográfica e o seu passado” (Radstone & Schwartz, 2010, p. 326).

É importante referir que o mecanismo da apresentação do cinema também trabalha com o conceito da memória. Cada novo visionamento de filme permite-nos mais uma vez voltar para o passado, para a história reproduzida e para a altura quando o filme foi feito. No caso de filmes históricos podemos falar de um salto duplo: para os acontecimentos históricos de que se trata e para a altura quando o filme foi terminado. No caso de *Visita ou Memória e Confissões* fazemos, pelo menos, um salto triplo dado que a estreia do filme só ocorreu décadas depois da rotação.

Finalmente, não esquecemos que a especificidade da memória icónica está na base do cinema que, ao usar 24fps, aproveita o mecanismo da preservação da informação durante um determinado período e aplicação das novas informações em cima da preservada. No caso da memória icónica, além dos mecanismos de percepção de imagem, trabalham ainda mecanismos de reconstrução e codificação:

A memória icónica é essencialmente uma pós-imagem fugaz da cena do mundo exterior ... os processos de recuperação desse tipo de memória envolvem reconstrução ... as pessoas podem codificar até itens tão simples como letras únicas em padrões visuais e sons associados. (Roediger III, 2001)

A ideia de codificação remete-nos uma vez mais ao conceito da memória semântica baseada na estruturação de significados de conceitos e inclui a memorização de códigos de características individuais de conceitos, bem como o estabelecimento de um sistema de relações associativas entre diversos sinais e inteiros conceitos.

I.2. Memória, Cultura e Arte

Ao longo do século XX, o discurso sobre a memória desviou de um lado biológico para um lado cultural. Segundo Dmitry Likhachev (1906-1999), “a memória é um dos fundamentos sobre os quais se constrói a cultura” (Likhachev, 1984, p. 68). Frances A. Yates (1899-1981) lembra-nos que:

Os gregos, que inventaram muitas artes, inventaram uma arte da memória que, como as suas outras artes, foi passada a Roma, de onde passou para a tradição europeia. Esta arte procura memorizar através de uma técnica de imprimir "lugares" e "imagens" na memória. Geralmente era classificado como 'mnemotécnica' <...> Mnemosine, disseram os gregos, é a mãe das musas; a história do treino deste poder fundamental e ilusório nos mergulhará em águas profundas. (Yates, 1999, p. xi)

Significa que qualquer arte e, também, a cultura, podem ser analisadas pelo prisma das questões da memória.

Pela primeira vez, o termo “memória cultural” foi usado em 1992 pelo teórico da cultura Jan Assman no seu livro *Memória cultural - escrita, memória e identidade política nas civilizações antigas*. Assman desenvolveu as ideias e as pesquisas de Maurice Halbwachs que distingue a memória individual da coletiva. Ele fala de duas memórias:

A memória interna e a memória externa; a primeira é a memória individual, a segunda, é social. <...> A primeira usa a segunda, porque, afinal de contas, a história da nossa vida faz parte da História. A segunda, naturalmente, é mais ampla que a primeira. Além disso, ela apresenta-nos o passado apenas de forma abreviada e esquemática, enquanto a memória da nossa vida é a imagem muito mais contínua e densa. (Halbwachs, 2005)

Assim, falamos de um processo em que todas as nossas lembranças e memórias pessoais sempre têm uma ligação forte com o contexto histórico dentro do qual ocorreu o nosso passado. Segundo Halbwachs, as nossas memórias misturam-se com memórias dos nossos avós, com os interesses dos nossos pais e ficam afetadas e marcadas por essas intervenções. Mergulhando nos

vários grupos e sociedades ao longo da vida, nós absorvemos tudo o que vemos à volta, fazendo parte da dupla memória individual/coletiva, fazendo parte da História. Claro que as relações nessa dupla são complexas: há casos em que prevalece o esquema histórico, e outros em que predomina o esquema individual. As memórias dos outros reforçam e complementam as nossas, o enquadramento muda, amplia ou refina um círculo à nossa volta. E quando esses círculos se cruzam através de viagens ou migrações de sociedades e culturas diferentes, trocam as suas memórias e experiências fazendo uma difusão incomparável. Enquanto Halbwachs estudou a memória como o fenómeno social que faz parte de comunicação e ajuda a transmitir informações, Jan Assman desenvolveu a questão da memória como o fenómeno cultural baseado nos sistemas simbólicos. No fundo, a memória cultural é como um disco externo onde informações se guardam através da codificação. “A memória faz recriação. O passado não pode ser guardado nela como tal. Ele [o passado] sempre se reorganiza pelos quadros contextuais que se mudam com o movimento do presente para a frente. Tudo que é novo também não é nada mais do que o passado recriado” (Assman, 2004, p. 43). Esse ato de recriação permite que aconteça o surgimento de mito que segundo Assman, “é uma história fundamentada que se conta para explicar o presente a partir de sua origem. <...> Através da lembrança, a história torna-se um mito” (Ibid, p. 55). Todas as artes, pela sua natureza enquanto lembranças e portadores de informações, trabalham com o conceito de memória e participam na criação do mito. Assim, os criadores (poetas, artistas, músicas, realizadores) tornam-se os portadores da memória cultural. Portadores que ficam livres de rotinas diárias e conseguem estar acima de vida quotidiana para sintetizar, generalizar e somar.

Quando falamos sobre a memória cultural e sobre o mecanismo da sua preservação, passamos sempre ao lado semiótico. Cada sociedade cria os seus códigos que não são percebidos como cifras, mas percebidos como uma parte da vida. Assim, vivemos todos no mundo de símbolos e para perceber as outras culturas temos de saber decifrar. A identidade cultural esconde-se nas danças, nos ornamentos, nos ritos que codificam a “informação cultural” (Ibid, p. 150), cuja função é guardar a identidade coletiva ao longo das gerações. A criação de mito tem uma ligação com essa identidade, porque segundo Assman, qualquer mito “responde às perguntas quem “somos”, de onde “somos” e qual é o “nosso” lugar neste mundo” (Ibid, p. 153). São as mesmas perguntas que os artistas fazem nas suas obras convidando o leitor ou o espetador procurar as respostas. Quem quer conhecer, quem procura tem de saber interpretar porque “a

interpretação é necessária e acompanha o fenómeno de transformação cultural” (Ibid., p. 319) que é indispensável para o crescimento e desenvolvimento da cultura. Como nota Likhachev, “cada elevação cultural na história de alguma forma é o apelo ao passado” (Likhachev, 1984, p. 70). É verdade, várias vezes a Humanidade voltou, por exemplo, à Antiguidade. E essas voltas sempre significaram algo novo: “O apelo à forma antiga, o ressurgimento dela, a persistência não é nenhuma renúncia ao novo, é uma nova compreensão do antigo, das suas raízes, é a percepção de si na História” (Ibid., p. 72). Os artistas contemporâneos têm cada vez mais matéria para refletir, cada vez mais experiências para repensar.

Manoel de Oliveira era um grande pensador e, à sua maneira, um filósofo da vida. No seu cinema não só repensou o passado, como deu um grande passo em frente permitindo-nos ainda hoje descobrir algo novo. Trabalhando com os arquétipos de realidade de que dependem imagens que alcançam a natureza e o destino humano ao construir uma memória artificial baseada na verdade.

CAPÍTULO II

CASA

O cinema é um meio de expressão... um meio de expressão fundamental. Mas o que está por trás dele é sempre a vida. A nossa concepção de vida: o nosso conhecimento, o nosso sentimento, a nossa memória.

Manoel de Oliveira in Grilo, 2006, pp. 133-134

II.1. Casas e Ruínas como Páginas de História

Naturalmente, a obra de Manoel de Oliveira fica ainda mais trabalhada com a assistência/experiência do espectador. Umberto Eco (1979) apresentou o conceito de *obra aberta* que implica uma relação entre o autor e o leitor quando o primeiro codifica a sua mensagem e o segundo a descodifica. Nessa relação, o autor deixa pistas para o receptor; ao mesmo tempo, o leitor (espetador) tem a liberdade para analisar a obra de acordo com a sua noção e as suas experiências pessoais.

No prefácio do livro *Antes que me esqueça* (Buisel, 2012), o ator e encenador Luís Miguel Cintra nota que o cinema de Oliveira “não é privado. Este cinema dirige-se ao mundo, a todos os homens e a cada um, a quem quiser. Não conheço cinema que mais do que este pense nos outros para quem é feito, nos espetadores a quem vai” (p. 9). Parece que através do cinema de Oliveira o seu espectador torna-se um amigo, um familiar:

Manoel de Oliveira viu partir a família, os amigos e os amores para um outro mundo <...> Talvez por isso ele compensasse no diálogo com os espetadores a falta daqueles com quem recordaria estórias de um Porto que existiu há mais de cem anos, as noites de boémia e as mulheres, por exemplo. O que deles ficou não foram os corpos nem os corpos, foi a memória. (Correia, 2015, pp. 14-15)

O espectador mais aberto e pronto a explorar consegue sempre descobrir mais significados e mais sentidos. A obra de Oliveira vive paredes meias com a memória, baseia-se nela. Ao longo

da sua vida artística, o realizador transformou as suas lembranças em experiências de cinema. Mas há filmes em que o tema da memória se manifestou ainda com mais força. Talvez um dos mais marcantes seja *Porto da Minha Infância* (2001) que, ao flutuar nas ondas da memória, tenta encontrar o que já não existe. Nas ruas do Porto do milénio, procura o Porto do início do século XX com as suas músicas, os locais, os seus habitantes. Oliveira visita a casa dos pais, onde nasceu, e filma os olhos das janelas vazias das ruínas que ficaram (fig.1): “Decorreram os anos, mudaram os tempos. Tudo roubaram, tudo ficou esquecido. Só na minha triste memória tudo continua vivo” (Oliveira em *Porto da Minha Infância*). Talvez possamos dizer que *Porto* começou em *Visita ou Memórias e Confissões* porque essas ruínas da casa dos pais pela primeira vez aparecem em *Visita* (fig.2).



fig.1



fig.2

Documentário e ficção, fragmentos dos filmes anteriores do realizador, sons e fotografias, música e narrativa, atores e não atores – em *Porto da Minha Infância* tudo se cruza, tudo se mistura criando a matéria não intangível e feita de sentimentos e sensações. Segundo Carolin Overhoff Ferreira, “a sua dimensão é aqui sobretudo a da memória que não quer ser entendida nem como verdade histórica nem como nostalgia de um tempo perdido” (Araújo, 2014, p. 121). A voz de Oliveira pela qual o filme é guiado “revela, de forma indisciplinar, as cesuras e tessituras próprias à memória” (Ibid., p. 121).

As memórias já tinham aparecido no cinema de Oliveira e antes. Logo em *Aniki-Bóbó* (1942) lembrava o sabor da infância, ou em *O Pintor e a Cidade* (1956), em ambos os casos, o Porto é encarado como uma personagem; em ambos os filmes se apresenta um olhar sobre a cidade que muito mais tarde atingiu o seu grau mais íntimo em *Porto da Minha Infância*. Talvez

possamos dizer que *Porto da Minha Infância* nasceu também de *O Pintor e a Cidade*, encarado como uma ponte entre o presente e o passado, como as pontes do Porto que ligam os dois lados do rio. As pinturas de António Cruz (1907-1983) preservam as imagens da cidade; os sons de carros e elétricos opostos aos sons de cavalos, a voz de rádio oposta à voz de canções religiosas, arquitetura no centro do Porto oposta à arquitetura moderna equilibram na fronteira entre o passado e o presente. É um bom exemplo de trabalho com a memória quando o realizador pinta o momento, capta aquilo que não é possível. O próprio Oliveira é o pintor, o seu tripé da câmara é o tripé de cavalete. Esse gesto podia provar que o cinema é uma arte, a 7ª Arte. Mas o próprio Oliveira disse: “O cinema não é uma arte, mas um processo visual de fixação de cultura” (Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 39). Assumindo que qualquer fixação é um ato de preservação de informação, podemos dizer que toda a obra de Oliveira é um grande trabalho sobre a memória.

Quando o realizador se refere aos rituais, por exemplo, em *Acto da Primavera* (1963) também é um trabalho sobre a memória; quando constrói a narrativa como uma viagem ao passado, como uma navegação pelas páginas da História, como em *Palavra e Utopia* (2000), quando o Padre António Vieira se recorda da sua vida e em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), quando o alferes Cabrita narra páginas da História de Portugal, em plena guerra colonial, também se opera um trabalho sobre a memória. Aliás, cada vez que Oliveira filma sobre personagens ou acontecimentos históricos, visita locais que lembram o passado, ou faz um filme de encomenda, é sempre um trabalho de autor com o passado, com a memória.

No mesmo ano de *Porto da Minha Infância*, Manoel de Oliveira apresentou ainda *Vou para Casa* (2001), explorando a memória que sempre está ao lado da morte, acompanhando-a, fazendo parte dela ou existindo depois dela. “Por que é que nasci? Se não era para sempre?” – reclama a personagem de Michel Piccoli (1925-2020) a apresentar um papel no palco. O lado teatral como em *Porto da Minha Infância* faz uma difusão com o lado real, o documentário cruza-se com a realização. De novo surge o motivo da casa. Só que a falta da memória questiona a possibilidade da vida superar a morte.

Para casa, para as raízes voltam as personagens de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). É outro filme marcante que liga o presente e o passado, a ficção e o documentário, uma história

aproveitada e a autobiografia. Um realizador representado por Marcello Mastroianni (1924–1996) chama-se Manoel. Ele anda de chapéu branco e é muito parecido com Manoel de Oliveira (fig 3). Passou a maior parte da sua vida em França e veio a Portugal para fazer um filme. Mostra alguns lugares da sua infância a membros da equipa, incluindo o ator chamado Afonso e representado por Jean-Yves Gautier (fig.3).



fig.3

Por seu turno, Afonso cujo pai também era português, decide visitar a aldeia e conhecer a sua tia. Ambos têm as suas memórias. No entanto, as de Manoel só ele as viveu; as de Afonso foram as transmitidas pelo pai. São dois tipos de nostalgia - “nostalgia de restauração” e “nostalgia refletiva” (Boym, 2019, p. 117) que se cruzam e se encontram tanto no realizador como no ator. A nostalgia de restauração revela:

que o passado não se volta e a vida humana tem o seu fim, ela acaba por recriar os símbolos e os ritos de casa e da terra natal na tentativa *spatialize time*; a nostalgia refletiva junta os pedaços das memórias e trata deles na tentativa de *temporalize space*. (Ibid., p. 118)

O primeiro tipo de nostalgia “percebe a distância entre o presente e o passado, cria a sua narrativa nessa base; o segundo tipo não tenta reconstruir o lugar mítico chamado casa, ele fica fascinado pela distância” (Ibid., p. 119). Oliveira junta essas duas nostalgias, esses dois olhares num olhar de um estrangeiro. Ele mostra como algo conhecido por um e não conhecido por outro pode ser para ambos muito familiar e ao mesmo tempo estranho. Talvez por isso, o olhar de

Manoel esteja sempre focado no passado, como que encarando a vida toda. O olhar de Afonso vê tudo à volta, encontra o futuro no passado e nas memórias. Nesse filme, Oliveira escolheu o papel de condutor. Ele não guia só o carro mas o filme todo, faz uma viagem sentimental para os locais onde já não há hotéis para ficar ou, usando uma frase do poema, “that is no country for old men” (Yeats, 2020). O Hotel de Pezo (fig.4) encontra-se na mesma condição que a casa onde Oliveira nasceu em *Porto da Minha Infância*.



fig.4

Os olhos de janelas vazias, os olhos tristes provocam as lembranças, não prometem nada, mas invocam saudades. “O que são essas ruínas? É o futuro do passado”, - diz Manoel-personagem com as notas de nostalgia. Sobre a ligação entre ruínas e nostalgia escreve Andreas Huyssen:

A nostalgia pode ser o inverso da utopia. O tempo e o espaço estão necessariamente ligados por um desejo nostálgico. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação insolúvel dos desejos temporais e espaciais que despoletam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente tanto nos seus resíduos, mesmo que já não acessível, tornando a ruína num poderoso despoletar da nostalgia. (Huyssen, 2006, p. 7)

Nesse sentido, a ruína não é um objeto material, mas uma construção de significados, um tipo de imaginação, uma ótica especial para compreensão do tempo. Toda a obra de Oliveira é uma viagem que ocorre nas dimensões do tempo e do espaço e que se refere às coisas, como disse Oliveira, “que não se repetem e que são importantes e é na medida dessa importância que

elas aparecem ou se invocam” (Araújo, 2014, p. 143). É uma viagem nostálgica e ao mesmo tempo dirigida ao futuro. Como já referimos, o cinema de Oliveira é uma construção arquitetónica onde “um passado incorporado na ruína e na arquitetura feita de memória parece sobrepor-se ao presente” (Ibid., p. 19).

Pelo efeito do tempo, os sítios mudam, as coisas desintegram-se, as memórias dissipam-se. A imortalidade só é possível quando há amor. Com o amor tudo continua vivo, porque “querendo, encontram-se na memória, para isso serve” (Saramago, 1995, p. 400).

Mesmo com amor, ao longo da vida é impossível evitar frustrações. Segundo João Bénard da Costa (1935-2009), “frustração implica a perda. A perda nasce do medo. O cinema de Manoel de Oliveira é um cinema do medo” (Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 6). Como refere Costa, esse medo “cresce na noite, na solidão, nos espaços fechados” (Ibid., p. 7). Por sua vez, esses espaços aparecem nos vários filmes transmitindo a memória do medo de *O Passado e o Presente* (1972) para *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) ou de *A Divina Comédia* (1991) para *O Convento* (1995) e *Um Filme Falado* (2003). Nelson Araújo nota: “As casas na obra oliveiriana funcionam como protagonistas da narrativa; dotadas de capacidade de ação, as personagens são como que contagiadas pelas emoções e vibrações que fazem parte do seu passado” (Araújo, 2014, p. 47). Andreas Huyssen na sua análise de gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) que mostram ruínas dá muita importância ao olhar do espetador: “O olhar do espetador é aprisionado pelo espaço representado, atraído e capturado porque nenhum ponto de vista firme pode ser tido, enquanto o olho vagueia por este labirinto” (Huyssen, 2006, p. 18). No caso do cinema de Oliveira, o espetador também navega pelos labirintos, segue o autor escolhendo aquilo que o toca mais.

Gostaríamos de notar que os espaços fechados entraram na nossa vida em 2020. De repente, as casas deixaram de ser só os lares, mudaram de papel e, para muitas pessoas, começaram a ser prisões. Famílias inteiras foram obrigadas passar o tempo todo em espaços fechados e essa situação lançou preocupações, sensação de perda da liberdade e da vida habitual, medo do presente e do futuro. Na altura da pandemia, muitas famílias começaram a passar o tempo a ver filmes e a perceção do cinema parece que ficou mais tensa. O cinema foi uma das poucas janelas para o mundo e o espetador começou a encarnar-se nos filmes, a viver os filmes, a sentir os seus espaços.

Voltando ao cinema de Oliveira, é importante que João Bérnard da Costa partilhe a ideia do medo na obra do realizador na altura quando o cineasta começou a fazer o filme que ficou a ser uma parte dos outros. O filme feito para ser exibido só após a morte do realizador e que acumulou toda a sua experiência anterior e afeitou os próximos trabalhos. Por isso resolvemos dedicar o presente estudo a esse filme, *Visita ou Memórias e Confissões*. Apesar de ser marcante, foi menos analisado do que os outros filmes do realizador. Tentaremos corrigir essa injustiça visitando a casa de Manoel de Oliveira.

II.2. O Exterior

II.2.1. O Regresso

Antes de começar a análise achamos importante referir que o conceito de ‘Casa’ possui uma ligação forte com a memória. Por exemplo, A Arte da Memória na Grécia antiga foi baseada nos princípios gerais da Mnemónica que subentende o uso da ideia da casa:

O primeiro passo era imprimir na memória uma série de *loci* ou lugares. O tipo de sistema de mnemónica de lugar mais comum, mesmo que não o único, era o tipo arquitetural. A 3ª descrição mais clara é a dada por Quintiliano. Para formar uma série de palavras na memória, refere ele, deve recordar-se um edifício, tão espaçoso e variado quanto possível, o adro, a sala de estar, os quartos, os salões, não omitindo estatuetas e outros ornamentos que decoram os quartos <...> Temos de pensar no orador antigo a entrar na imaginação através da memória deste edifício no momento em que está a fazer o seu discurso, esboçando de lugares memorizados as imagens que lá colocou. (Yates, 1999, p. 3)

Assim, podemos falar do filme de Manoel de Oliveira, não só como do lugar da memória, mas também encarando a sua casa como um instrumento que pertence a uma construção mnemónica. Filósofo e histórico de arte, Gaston Bachelard (1884-1962) sugere no seu livro *The Poetics of Space* apresentado, em 1958, um método que implica uma reconstrução do espaço da memória. Para ele, qualquer casa serve como um modelo onde do porão ou no sótão se guardam as memórias que, por um lado, são particulares e, por outro, fazem parte da memória coletiva:

Obviamente, a casa é uma entidade privilegiada para o estudo fenomenológico dos valores do espaço interior, desde que, claro, incluamos tanto a sua unidade como complexidade, e empenho para integrar todos os valores especiais num único valor fundamental. Pois a casa fornece-nos, ao mesmo tempo, imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração por imagens concentra-as em redor da casa. Transcendendo as memórias em todas as casas em que encontrámos abrigo, sobretudo aquelas em que sonhámos e vivemos, será que poderemos isolar uma essência concreta, e torná-la íntima, que simbolizasse a justificação do valor invulgar de todas as imagens de uma intimidade protegida? (Bachelard, 1994, p. 3)

No mesmo estudo, Bachelard continua com uma frase que além de conceitos “casa” e “memória” também envolve a imaginação e a imagem sem quais o cinema não é possível:

A casa, tal como o fogo e a água, permitir-me-á recordar cinzas de sonhos que iluminam a síntese do imemorial e do recordado. Nesta região remota, a memória e a imaginação mantêm-se associadas, cada uma trabalhando para o seu mútuo aprofundamento. Na ordem dos valores, ambos constituem uma comunidade de memória e imagem. (Ibid., p. 6)

Comecemos, então. Ano 1982, Manoel de Oliveira termina o seu filme *Visita ou Memórias e Confissões* que começou a filmar no ano anterior. É uma visita à casa onde o realizador viveu ao longo dos anos com a família e que vendeu devido a problemas financeiros. O que pode ser mais simples do que o regresso ao local de infância? Normalmente, é algo que se faz em silêncio, sem companhia ou na companhia das pessoas mais próximas. Oliveira não volta sozinho à sua antiga casa. Com ele vêm duas visitas que não foram convidadas, bem como o espetador que acompanha tudo. Por falar de visitas não convidadas, o espetador não vê ninguém, mas ouve duas vozes – uma masculina e uma feminina. Esse truque logo transforma um documentário que podia parecer simples em universo do realismo fantástico. Alias, Oliveira a sua história bastante íntima constrói com as regras do seu cinema poético e abrindo uma outra dimensão envolve o espetador no seu regresso à casa. Tudo é simples e é complexo ao mesmo tempo. Como a

arquitetura de José Porto (1883-1965) que nos abre o caminho para imensas interpretações da simplicidade.

A casa na Rua da Vilarinha, 435 no Porto (fig. 5) foi construída em 1939 para Manoel de Oliveira. Foi no mesmo ano que Erwin Panofsky publicou o seu livro *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Essa coincidência é simbólica, porque no presente trabalho tentaremos explorar não apenas a forma do filme, mas os seus significados. Ou seja, através do “significado primário” que se alcança com a forma, vamos tentar perceber o “significado secundário” (Panofsky, 2009, pp. 30-31). Segundo o autor, “quando falamos de conteúdo num sentido amplo pensamos no lado *secundário*, ou seja, na esfera de temas e conceitos exprimidos em imagens, histórias e alegorias” (Ibid., p. 31). A análise iconológica implica a procura de motivações do autor. Procurando as motivações chegaremos ao verdadeiro significado do filme.



fig.5

Então, o arquiteto construiu a casa, por um lado, como uma continuação do dono da casa e, por outro, como uma previsão do seu caminho. A maior parte das vivendas desenhadas por José Porto na cidade são bastante pequenas e não têm árvores à volta. As únicas coisas que lhes unem são as janelas-vigias e as varandas-convés. Entre essas casas-iates nas suas enseadas que compõem a frota de José Porto, a casa de Oliveira é um navio grande no meio do jardim-mar. É o navio modernista como a obra de Oliveira, que sempre andava em busca de coisas novas e de atualização contínua de formas artísticas. Quando a casa foi construída, Manoel de Oliveira já tinha realizado seis curtas, trabalhou enquanto ator, participou nas corridas de automóveis e foi

conhecido como um “*dandy*, quebra-corações, figura donjuanesca, mito urbano e balnear, campeão de salto à vara, trapezista voador, piloto de automóveis, acrobata de aviões e modelo para uma estátua” (Correia, 2015, p. 12). A sua casa também é versátil, construída por formas retangulares e superfícies curvas; por um lado, é um navio, por outro é um livro aberto com a porta da entrada situada numa das páginas. Bachelard escreve sobre o lado geométrico e o lado humano de casa:

Na realidade, uma casa é antes de mais um objeto geométrico, um que somos tentados a analisar racionalmente. <...> Um objeto geométrico desta natureza deverá resistir a metáforas que atraíam o corpo humano e a alma humana. Mas a transição para a planície humana toma de imediato lugar sempre que a casa é considerada como um espaço de alegria e intimidade, espaço esse que é suposto condensar e defender a intimidade. (Bachelard, 1994, p. 48)

Portanto, a casa de Oliveira é ele próprio, o livro que cada um de nós lê à sua maneira. Por isso, a volta do realizador para essa casa é o encontro com aquilo que sempre fazia uma parte dele. Além disso, essa visita que acontece exatamente 50 anos depois de Oliveira ter feito o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), é, de certa forma, uma revisão da vida artística mais do que na vida real. É uma revisão das construções feitas e futuras: “Dizem que, no *plateau*, Manoel de Oliveira dirigia absolutamente tudo. Nos figurinos, por exemplo, os ganchos do cabelo eram selecionados por ele, os cenários medidos ao dedo, os enquadramentos encenados com rigor de arquiteto” (Correia, 2015, p. 18).

Por coincidência, o processo da construção da casa foi uma espécie de modelo de toda a futura carreira do realizador. No início, não foi fácil conseguir todos os materiais. Depois, como lembrava Oliveira:

O arquiteto partiu para Moçambique para trabalhar em urbanização antes da conclusão, nomeadamente da decoração <...> Como José Porto trabalhava para os *Ingenieurs Reunis*, esta sociedade indicou-me outro arquiteto, Viana de Lima. Os dois estilos eram muito diferentes e isso causou-me ainda alguns problemas. Mas acabou por ser um êxito. (Baecque & Parsi, 1999, p. 19)

Não é assim é que correu toda a carreira do realizador? Com muitas dificuldades em produzir os filmes, com as dívidas que provocaram a venda da casa, com muitas experiências com os temas e os géneros. E foi nessa casa que o realizador começou este longo caminho no cinema de ficção, quando criou a sua primeira longa *Aniki-Bóbó*, cujos cenários construiu o arquiteto José Porto. De uma certa forma, a casa na Rua da Vilarinha foi uma espécie de nascente da nova vida familiar, dos novos trabalhos e das novas ideias. Foi o navio que iniciou uma viagem de 42 anos com o mesmo capitão.

O grande truque de *Visita ou Memórias e Confissões* é que o filme fez um regresso duplo. A primeira vez, o regresso aconteceu com o realizador na altura da rodagem, pela segunda vez - 33 anos depois, já após a morte de Oliveira na apresentação para o público. Trinta e três anos – a idade de Cristo ou “o intervalo em que se encontram os extremos do biorritmo solar e lunar para começar de novo o ciclo” (Golubev, 2015, p. 43). E é verdade que o filme não só começou o seu ciclo da vida pública e criou uma possibilidade do diálogo com o artista, mas também negou o facto da morte. Pode-se dizer que o próprio cinema faz esse diálogo sem fronteiras geográficas e temporárias. Faz, sim. Com *Visita ou Memórias e Confissões* Oliveira quebra a quarta parede que normalmente separa o espetáculo teatral ou cinematográfico e o auditório, e dirige a sua história diretamente ao espetador. Essa forma implica o diálogo com as perguntas que podem ser feitas, com as respostas que se encontram no filme ou, no caso de não encontro, procuram-se depois na obra do realizador.

II.2.2. O Encontro

O resultado de cada regresso é sempre um encontro. Nós regressamos à procura das nossas memórias, do nosso passado, de algo novo, que tinha acontecido quando estávamos fora. O filme *Visita ou Memórias e Confissões* é um ponto de encontro. No primeiro nível, é o encontro do realizador com a sua casa e com o seu passado. Mas o encontro mais tenso está no outro nível – é o encontro do espetador com a cultura modernista. Já no século XXI, nós visitamos a casa que é um grande exemplo da arquitetura modernista e a nossa visita é guiada por Manoel de Oliveira, o homem modernista não só porque viveu no início do século XX, na altura de floração do modernismo, mas porque durante toda a sua vida era uma pessoa com as ideias e a perceção do mundo bastante modernista. Não foi ele quem começou o seu percurso com os documentários

fascinados pelos ritmos e pela velocidade do Porto, pela central hidroelétrica, pelas indústrias de automóveis, tecidos e relógios? Não foi ele quem fazia os seus filmes com uma visão impressionista? Não foi ele quem não escolheu só uma arte, mas juntou na sua obra todas as artes possíveis – poesia, pintura, literatura, música, teatro, como o movimento modernista que atingiu todas essas artes?

Além da reunião das várias artes, Oliveira encontrou um ponto onde a história/memória transforma-se no cinema. É exatamente aquilo que, segundo Philippe-Alain Michaud, procurou Aby Warburg:

Na última década do século XIX, o cineasta e o historiador aplicaram procedimentos idênticos em campos separados, que revelam uma orientação comum. Sob a luz que atravessa os textos e filmes, ocorre uma mudança na ordem do discurso que nos levará a encarar o cinema menos como um espetáculo do que como uma forma de pensamento e para ver a história da arte praticada por Warburg como uma pesquisa dirigida menos a um conhecimento do passado do que a sua reprodução. (Michaud, 2007, p. 40)

O lado modernista faz-nos pensar em estilo internacional e leva o filme para o outro patamar - multicultural. Essa casa na Rua Vilarinha é uma chave que abre a porta de Portugal para o mundo. Por um lado, encontramos nessa casa os traços da arquitetura funcionalista de Le Corbusier (1887-1965) ou de Bauhaus (1919-1933) que influenciaram a Europa e a América do Sul. Por outro, lembra-nos do construtivismo soviético que negou qualquer excesso de decoração escolhendo o caminho do laconismo quando a própria construção é uma obra de arte. Um dos fundadores do construtivismo foi um pintor, escultor e arquiteto Vladimir Tatlin (1885-1953) que é conhecido pelo seu projeto *Monumento à Terceira Internacional* ou *Torre de Tatlin* (1919) (fig.6). A obra de Oliveira é como essa torre – é sempre uma construção muito explícita e simples feita de elementos diferentes embora harmoniosamente ligados entre si. Tatlin projetou a torre como um símbolo da reunificação da humanidade, que foi separada na construção da torre de Babel. O arquiteto tentou criar uma ponte entre o céu e a terra, como se fosse uma Árvore do Mundo encarnada na arquitetura, uma coluna do universo e uma habitação dos pensadores. A obra de Oliveira que harmoniosamente reúne várias artes na sua construção simples, que trabalha

com arquétipos, que junta os espetadores-pensadores é uma espécie da Torre de Tatlin que não foi realizada na arquitetura, mas ficou encarnada no cinema.

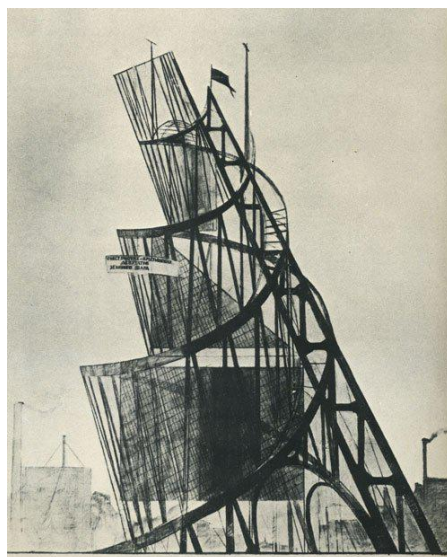


fig.6

Não é por acaso que a imagem da Torre de Babel estava na cabeça do realizador quando ele criou *O Meu Caso* (1987), o filme bastante experimental sobre a Humanidade. O próprio Oliveira disse: “O grande problema é esse: existir sem os outros. <...> É por isso que há aquela representação do desentendimento. Uma espécie de Torre de Babel. Onde as pessoas falam, mas falam ao contrário, de maneira que ninguém se entende. E é nessa Torre de Babel que se passam as atualidades, que são outra Torre de Babel” (Oliveira & Costa, 2008, p. 114).

Essa ligação com o modernismo, e em particular com o construtivismo, era inevitável para a pessoa que cresceu no Porto. Essa ligação tem a ver com o ritmo da cidade, com o estatuto de receber primeiro tudo o que vem do estrangeiro. Mas também tem a ver com uma construção famosa que é uma das principais na cidade e se tornou num dos símbolos do Porto. É a Ponte Luís I (1886-1888) construída segundo o projeto do engenheiro belga Théophile Seyrig (1843-1923), que foi um aluno e um sócio de Gustave Eiffel (1832-1923) cuja Torre em Paris pode ser considerada como uma precursora do construtivismo. Dois projetos realizados por Eiffel e Seyrig, a Ponte de D. Maria (1877) e a Ponte Luís I, ligam dois lados do Douro - a cidade do Porto e Gaia. Tal como a Torre de Tatlin é um eixo do Mundo que liga a Terra com o Céu. A

obra cinematográfica de Oliveira faz uma ligação, um encontro, um cruzamento da cultura portuguesa e da história e cultura mundial. Tal como o historiador Aby Warburg, o cineasta “trabalhou em História de Arte, misturando memória pessoal e coletiva, ultrapassando os limites entre a produção e a interpretação das obras, entre a linguagem e a metalinguagem, desenhando o significado de uma atualização de imagens a partir de revelações recíprocas possíveis apenas através da montagem” (Michaud, 2007, p. 262). Continuando, citamos um fragmento do Génesis:

Em toda a terra, havia somente uma língua, e empregavam-se as mesmas palavras. Emigrando do oriente, os homens encontraram uma planície na terra de Sennaar e nela se fixaram. Disseram uns para os outros: “Vamos fazer tijolos, e cozamo-los ao fogo”. Utilizaram o tijolo em vez de pedra, e o betume serviu-lhes de argamassa. Depois disseram: “Vamos construir uma cidade e uma torre cuja extremidade atinja os céus. Assim, tornar-nos-emos famosos para evitar que nos dispersemos por toda a face da terra”. O Senhor, porém, desceu, a fim de ver a cidade e a torre que os filhos dos homens estavam a edificar. E o Senhor disse: “Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projetos. Vamos, pois, descer e confundir de tal modo a linguagem deles que não se compreendam uns aos outros. E o Senhor dispersou-os dali para toda a face da terra, e suspenderam a construção da cidade. Por isso, lhe foi dado o nome Babel, visto ter sido lá que o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e foi também dali que o Senhor os dispersou por toda a terra. (Gn, 10:1-9)

Oliveira enganou o Senhor. Ele construiu a sua Torre cinematográfica cuja linguagem é muito universal (e, como já foi referido, une os espetadores do todo o mundo). E quando falamos da língua não nos focamos no significado linguístico. Como referem teólogos italianos Enrico Galbiati e Alessandro Piazza, a linguagem única é “uma união política, económica e cultural das pessoas do «mesmo sentido» <...> E se a expressão no texto bíblico é uma metáfora, ela não fala de línguas mas fala das intenções” (Galbiati & Piazza, 2019, p. 52). Claro que a obra de Oliveira

é um exemplo puro da ideia da reunião cultural, das intenções comum. Uma cena que ilustra bem essa ideia encontra-se em *Um Filme Falado* quando o capitão do navio convida três mulheres a jantar com ele e todos falam as suas línguas (inglês, francês, italiano e grego) sem usar intérprete. No mesmo filme, Oliveira reuniu várias culturas fazendo uma viagem com as visitas de monumentos famosos e significantes em Marselha, Pompeia, Atenas e Cairo.

Voltaremos à ideia de engano. Como o realizador conseguiu enganar o Senhor? A resposta encontramos no livro de Galbiati e Piazza: “Deus não queria que a tentativa da unificação fosse bem-sucedida. Porquê? Porque a ideia foi baseada no orgulho” (Ibid., p. 53). Ao contrário, a arte de Oliveira não é orgulhosa, não é feita para ganhar o sucesso, mas feita para criar o diálogo. Diálogo com o espectador? Com certeza, mas não só. João Mário Grilo teve toda a razão quando notou:

Na realidade, eu penso que Oliveira já não filma hoje para o público, como Miguel Ângelo não pintou a Sistina para os fiéis, antes nela retratando o cenário previsível do seu próprio julgamento. Oliveira filma, hoje, para Deus, e é assim que, enquanto espectadores, temos o privilégio de seguir – ainda por cima em direto – um dos mais emocionantes diálogos de toda a História da Arte. (Grilo, 2006, p. 129)

Parece que Oliveira sempre filmou para Deus construindo a sua Torre até os céus. *Visita ou Memórias e Confissões* com a ideia de mostrar o filme só após morte já comprova que o diálogo existia, que também havia uma certeza que existe a vida depois, que dá para continuar o diálogo. O encontro com essa noção é essencial e para o realizador foi importante articular isso na sua casa, na sua torre particular rodeada pelas árvores.

II.2.3. A despedida

Abraão, por sua vez, plantou uma tamargueira em Berseba e ali invocou o nome do Senhor, o Deus Eterno.

Gen, 21: 33

Qualquer encontro sempre implica uma despedida no futuro. *Visita ou Memórias e*

Confissões é uma despedida com a casa, mas, como já notámos nesse trabalho, não é só isso. O filme começa com a introdução de árvores plantadas à volta da casa. A câmara entra pelo portão no jardim cheio de árvores bonitas acompanhada pela música, pelo Concerto para Piano No. 4 (G-dur), Op. 58 (1806) de Beethoven (1770-1827). Esse jardim lembra-nos de Éden, o portão faz-nos pensar em Portões do Paraíso. A despedida com a casa é uma despedida com o paraíso onde a família viveu ao longo dos anos. Qualquer jardim tem a ideia de um mundo ideal e cósmico, da ordem e da harmonia espiritual, da representação visível da bênção do Senhor. De uma certa forma, qualquer jardim feito com coração permite um encontro com o paraíso perdido. Podemos lembrar de Roland Barthes com a sua ideia de “mensagem conotativa e denotativa” (Barthes, 2015, p. 8). A primeira é um reflexo da realidade (o jardim que pertence à casa). A segunda é o simbolismo à volta da imagem (o jardim como uma metáfora do paraíso). Mudamos a posição da ótica, do ângulo e logo obtemos os outros significados em acordo com o nosso estado, as nossas memórias e experiências.

Vamos, então, entrar no jardim na Rua Vilarinha. A primeira árvore que nos mostra a câmara é uma magnólia, apenas com uma flor. Continuando a ligação com a ideia de paraíso na terra, é uma Árvore da Vida plantada no meio de Éden. “Aquele que tem ouvidos ouça o que o Espírito diz às igrejas. Ao vencedor darei o direito de comer da árvore da vida, que está no paraíso de Deus” (Ap, 2:7). Segundo André de Cesareia, nesse texto trata-se de “ouvido espiritual <...> e a árvore da vida alegoricamente é a vida eterna, o Cristo” (Cesareia, 1911, p. 10). É essencial para perceção da obra de Oliveira, que, usando o título do outro filme dele, sempre passa de visível para invisível. Voltando ao jardim, a câmara foca-se numa flor, numa só que tem a magnólia que fascina as visitas. Por um lado é a Estrela de Belém que anunciou o nascimento de Jesus e o início da outra vida; e mostrou o caminho aos que queriam levar os tesouros ao menino; por outro, o significado das magnólias remete-nos para a dignidade, nobreza, equilíbrio e vitalidade. A vida de Adão e de Eva continuou e depois da perda do Paraíso. A vida de Oliveira também continuou com a mesma nobreza e dignidade. A câmara escolhe ainda outras duas árvores – um pinheiro prateado e uma palmeira. O pinheiro é um símbolo da vida eterna, a árvore que decoramos no Natal como a celebração da nova vida; a palmeira (fig.7) interessa-nos ainda mais. Plantada em frente da entrada, ela é, como diz a voz das visitas, “a porteira da casa”. No Domingo de Ramos usam-se ramos de palmeiras em memória da entrada de Cristo em Jerusalém: “Uma grande multidão estendeu seus mantos pelo

caminho, outros cortavam ramos de árvores e os espalhavam pelo caminho” (Mt, 21:8). A entrada acontece no domingo antes da Semana Santa plena de tentações e dos sofrimentos que acabaram na crucificação de Cristo. A visita em casa para uma despedida também não pode evitar sofrimentos. Na cultura romana, a palmeira foi um símbolo da vitória. Na cultura cristã também continuou a ser o símbolo da vitória da vida sobre a morte, com a ressuscitação de Cristo. No Egito e na Arábia defendem que a palmeira é a Árvore da Vida.



fig.7

Assim, uma vez mais voltamos à Bíblia e ligamos a perda do Paraíso com a despedida da casa: “Depois de expulsar o homem, colocou a leste do jardim do Éden querubins e uma espada flamejante que se movia, guardando o caminho para a árvore da vida” (Gn, 21:24). Ao mesmo tempo a palmeira sendo a palmeira-porteira, como referem no filme duas vezes de visitantes, transforma-se em São Pedro que depois do mandamento de Cristo ficou como um porteiro na entrada do Éden: “Eu dar-te-ei as chaves do Reino dos céus” (Mt, 16:19) Voltaremos a essa interpretação no próximo capítulo.

Como já foi referido, Manoel de Oliveira mantém uma relação especial com Deus e cria mesmo um diálogo maior com Ele do que com o espectador. Talvez por isso, na altura da despedida do seu Paraíso ao começar a rodagem do filme, está a criar uma prova que a vida eterna existe. Ele não espera pela morte para entrar de novo no Éden, mas deixa aberto o portão que dá para o Paraíso. É o portão que permite ao espectador entrar no mundo não conhecido quebrando a lógica de desenvolvimento da história, a lógica da vida e da morte; permite passar pelos ramos da palmeira e ver a árvore da vida; permite fazer uma viagem guiada cujo anfitrião já não está connosco, embora sempre presente. No universo de Oliveira, a despedida do Paraíso é

o início do caminho de volta. Em *A Divina Comédia* o realizador cita a cena do pecado original (fig.8) com a participação dos habitantes de uma casa de alienados sabendo que eles são os primeiros a encontrar o Paraíso perdido, porque “eu repreendo e castigo aos que amo” (Ap., 3:19). Deus castiga e salva, salva aqueles que se arrependem: “Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o Reino dos céus” (Mt, 5:3).



fig.8

Na obra de Oliveira, a imagem de árvore tem um papel importante. Ele começa o seu *Acto da Primavera* com a citação do Prólogo do Evangelho de São João e um movimento panorâmico da câmara que capta umas árvores. Acaba o filme também com uma árvore a eflorescer. Em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, o *travelling* famoso da árvore (fig.9) – “um dos mais paradigmáticos planos de todo o cinema português” (Grilo, 2006, 98) - faz-nos pensar sobre o início do mundo, da vida, de tudo o que essa árvore viu ao longo dos anos e testemunha. *Palavra e Utopia* começa com um passeio debaixo das árvores que dão uma sensação de abrigo. *A Comédia Divina* começa com o olhar para uma casa pelos ramos das palmeiras. Em *Vou Para Casa*, o protagonista parecido com Manoel de Oliveira procura as marcas da árvore de que gostava quando era criança, ao mesmo tempo que tenta apanhar, embora sem conseguir, uma flor numa árvore que simboliza a vitalidade (fig.10). Finalmente, em *Porto da Minha Infância*, o realizador lembra-se da árvore da força no centro da cidade, um olmo famoso que durou 370 anos até 1986.



fig.9



fig. 10

Para Oliveira, a árvore simboliza o sentido da vida, o modelo do universo criado por Deus, como uma portadora da noção por Ele dada. A ideia das raízes agarradas à terra e os ramos que tocam no céu fascina. A árvore é uma coisa misteriosa, muito viva, quase humana. Essa ideia faz-nos pensar que também somos árvores que se agarram à terra através das memórias e que tocam no céu, seja através dos seus trabalhos ou dos seus filhos.

No filme – ou durante a rodagem - ocorre ainda uma outra despedida que é a despedida do documentário. Em agosto de 1981, durante a conversa com João Bénard da Costa, Manoel S. Fonseca e José Manuel Costa, o realizador revela: “O documentário hoje não me interessa” (Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 32). No entanto, logo a seguir (no fim do mesmo e no início do ano a seguir) Oliveira faz o seu documentário (que nem é propriamente um documentário). *Visita ou Memória e Confissões* é mais uma transição entre o documentário e o cinema de ficção, mas que “tem outro fascínio; tem os atores que são matéria humana e tem arranjo de uma representação que é uma realidade cénica que fascina” (Ibid., p. 32). Com a ajuda da escritora e argumentista Agustina Bessa-Luís (1922-2019) Oliveira inventa a outra realidade, inventa uma história de uma visita feita pelas pessoas não convidadas (as vozes de Teresa Madruga e Diogo Dória), que entram em casa a dizer: “não há ninguém, nunca houve ninguém, foi só uma impressão nossa...” Essa frase lança a ideia de que a realidade é uma ilusão e o cinema - “*the memory of that which was not*” (Agamben, 2014, p. 26). Tudo o que se diz e tudo o que se faz é só uma continuação de ilusões. O cinema documentário já não encaixa bem no seu sistema de coordenadas, por isso Oliveira escolhe o cinema de ficção. Sim, ele ainda volta para fazer alguns projetos na televisão e algumas curtas de encomenda, mas parece que já não tem a mesma intenção para fazer documentários.

O diálogo das *visitas* no filme em *voz-off* elimina esse lado documental. Oliveira consegue evitar o caso que Barthes chama “mensagem parasitária” (Barthes, 2015, p. 18) quando o texto duplica a imagem e destrói o significado conotativo. Pelo contrário, a existência das visitas com o seu diálogo cria uma outra dimensão e conotação do filme. O conhecimento do espectador é suficiente para fazer uma inversão: o humano perdeu o Paraíso porque pecou, mas o pecado de entrar numa casa sem convite é única hipótese para visitar o Paraíso perdido.

O motivo de despedida também tem reflexo na escolha da música. Quando Beethoven apresentou o seu Concerto para Piano No. 4 foi a última vez que tocou em público. O compositor já sabia que perderia a audição e a 22 de dezembro de 1808 fez um ato de despedida com o palco. Acontece que a obra foi considerada demasiado difícil e ninguém interpretou o Concerto durante quase 30 anos. O obívio acabou em 1836 quando Felix Mendelssohn (1809-1847) interpretou o Concerto com um grande sucesso e mostrou todo o dramatismo, a impetuosidade e a energia dessa música. A música que implica a virtuosidade do lado do músico e do lado do público. Por coincidência, o filme de Oliveira foi apresentado 33 anos depois da rodagem e também convida a um trabalho do lado do espectador.

II.3. O INTERIOR

II.3.1. *Visita de Renascimento*

Como referimos no início, o método de iconologia foi um dos principais para o presente trabalho. Para os maiores representantes desse método Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968), o centro de pesquisa sempre foi a cultura do Renascimento. Segundo Panofsky, “uma reunião de temas clássicos e motivos clássicos é típica para o Renascimento italiano. É uma manifestação não só humanista, mas humana” (Panofsky, 2009, p. 59). No caso de Oliveira, a despedida com a casa coincide com o motivo clássico de despedida com o Éden. É uma das provas que ele é o homem de Renascimento. E ele próprio deixa para nós algumas pistas.

Por coincidência, ou provavelmente não, no filme de Oliveira três vezes aparecem reproduções do retrato *Mona Lisa* (1503-1506) de Leonardo da Vinci (1452-1519), a pintura mais famosa do Renascimento que se tornou um símbolo do período. Pela primeira vez,

encontramos a pintura na sala de estar, entre as fotografias e os retratos da família do realizador (fig.11); pela segunda vez – no escritório de Oliveira (fig.12), sempre virada para o espectador e iluminada, no centro da imagem e da composição; a terceira reprodução está numa prateleira com livros (fig.13).



fig. 11



fig.12



fig.13

Sendo uma pessoa inteligente o realizador sabia que essa reprodução é um kitsch, uma vulgaridade. Nesse caso, para que é que ele colocou os postais? Podemos supor que essa pintura reproduzida milhões de vezes abre ao espectador um leque das dimensões do filme. Oliveira, como e da Vinci, também joga com os símbolos e com os conhecimentos culturais. Qualquer espectador tem as suas próprias associações com *Mona Lisa* (ou *A Gioconda*) e assim é que nascem várias interpretações do gesto feito por Oliveira. A versão mais simples que está na superfície é a que volta para a casa e a reconstrução do ambiente de uma certa forma é o renascimento, uma viagem pelos corredores, os quartos e as salas onde se preservaram as memórias. No entanto achamos que Oliveira deixou uma mensagem mais profunda.

Mona Lisa foi o único retrato do qual Leonardo não conseguiu despedir-se até o fim da sua vida. Foi uma encomenda que o artista andava a melhorar e nunca mais entregou ao cliente. O filme de Oliveira foi feito para ser apresentado após a morte do autor. Leonardo da Vinci continuava a refazer o retrato, a mulher ficou cada vez longe do modelo real e começou a ser um retrato simbólico. Ao longo do tempo, a percepção e interpretação do retrato pelas gerações de

espetadores ficou longe do protótipo real. O filme feito em casa que já não era dele e exibido anos depois, é o trabalho com a memória em várias dimensões que provavelmente já fica longe das memórias íntimas do realizador. Entretanto, talvez o lado mais intrigante do retrato é que não somos nós que olhamos para *A Gioconda*, mas é ela que nos observa. O mesmo efeito funciona em *Visita ou Memórias e Confissões*. Sabendo que o Renascimento levantou a questão da perspectiva, Manoel de Oliveira, tal como Leonardo da Vinci, joga com essa questão. No retrato de *Mona Lisa* existe uma violação da perspectiva: o nosso olhar para a figura é frontal, enquanto que o olhar para o fundo é de cima. Da Vinci era o mestre da perspectiva linear e esse erro propositado produz um grande efeito – esses olhares diferentes fazem o espectador sentir-se como um ser humano, mas também como alguém que está em cima desse mundo. Ficando dentro de *Mona Lisa* e, ao mesmo tempo, dominando a paisagem, o espectador apaga as barreiras do espaço e do tempo. No seu filme, Oliveira expande a perspectiva na direção oposta: quando coloca o projetor a olhar para o espectador, quebra os limites do tempo e do espaço colocando o público dentro do filme. Assim, a obra de Oliveira não é só o cinema que olha para nós, mas é o cinema dentro do qual estamos. Nós é que tiramos as fotografias com os pais, andamos de bicicletas no jardim e passeamos pela fábrica abandonada, lembrando que:

o filme assume-se como memória do tempo que, através da forma como percebe o seu objeto, temporalmente passado ou contemporâneo, exhibe no seu lastro mais profundo e normalmente não denotado, o pulsar da sociedade relativamente a si própria, tornando-se por essa via num significativo instrumento para aferir a evolução das consciências coletivas. (Seabra, 2014, p. 34)

Os filmes de Oliveira olham para nós com o olhar feminino e curioso pela fechadura de *O Passado e o Presente* (fig. 14). Ou pelo buraco nas ligaduras com o olhar assustado de um soldado em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (fig.15). Esses são olhares que encontramos em toda a obra do realizador. Eles não perguntam, não julgam; exploram e tentam conhecer o espectador, envolvem-nos no seu universo.

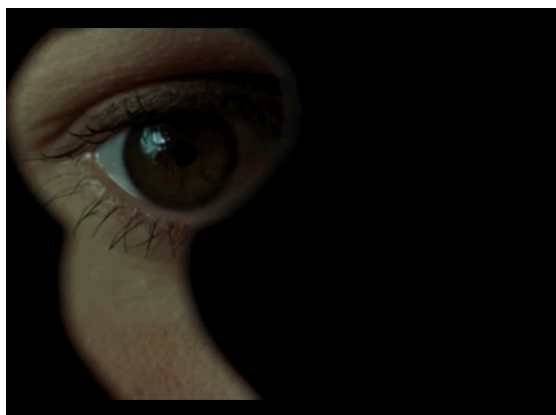


fig.14



fig.15

Tudo isso faz parte da perspectiva inversa. Ela faz-nos lembrar os ícones bizantinos (fig.16) e a arte medieval. Os críticos desse tipo da perspectiva acreditavam que antigamente os pintores não tinham sido capazes de desenhar corretamente.

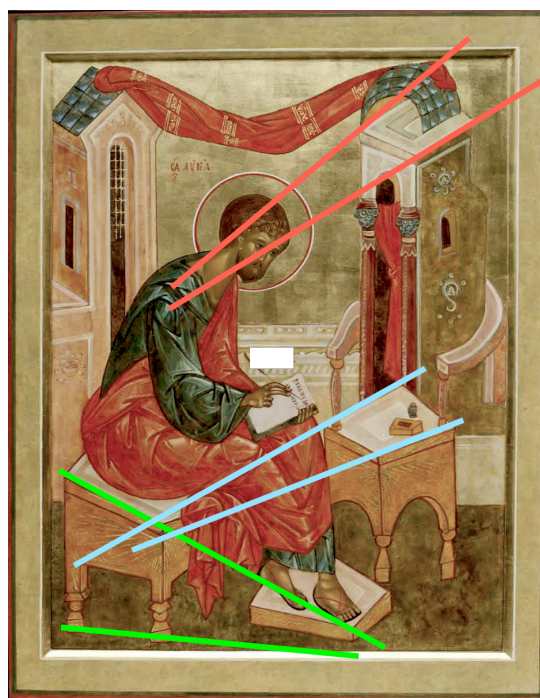


fig.16

O filósofo russo Pavel Florensky (1882-1937) justificou a perspectiva inversa na iconografia como uma necessidade de criar um significado simbólico e sagrado, de fazer uma espécie de janela para o outro mundo. No seu trabalho dedicado a perspectiva, ele escreve:

A falta da perspectiva linear prova mais maturidade do que a inexperiência infantil. É uma liberação da perspectiva ou uma negação do seu poder por uma questão da objetividade religiosa e da identidade metafísica. (Florensky, 1999)

Florensky no mesmo artigo continua e partilha uma ideia de que existem duas perspectivas e dois tipos da experiência: *a experiência humana* e *a experiência científica*. Assim nascem dois tipos da relação com a vida: *a relação interior* e *a relação exterior*. Os elos da mesma corrente são os dois tipos da cultura: *a cultura contemplativa-criativa* e *a cultura voraz-mecânica*. Podemos dizer que, usando a perspectiva inversa, Manoel de Oliveira partilha a percepção da vida como algo sagrado, cheio de símbolos e fora de explicações científicas. Ousamos pensar que os símbolos funcionam só com o trabalho da memória do espectador que descodifica tudo de acordo com a sua experiência. Oliveira convida o espectador ao seu universo, vira o olho da câmara para ele ou coloca o espectador dentro da sua perspectiva como em *A Comédia Divina*, quando o espectador fica atrás do doutor e dos irmãos Karamazoff (fig.18) sentados como no ícone ortodoxo *Santíssima Trindade* de Andrei Rublev (1360-1428) (fig.17). Essa disposição dentro da perspectiva inversa coloca-nos a fazer parte da experiência, do universo e da memória do cineasta porque, como ele disse sobre o outro filme: “*O Meu Caso* não é o meu caso pessoal. É o *Meu Caso* de todos” (Oliveira & Costa, 2008, p. 115).



fig.17



fig.18

Achamos também que o mundo simbólico faz parte do mito de Oliveira. Ele próprio cria esse mito e sabe perfeitamente que tem seguidores, tal como Leonardo também tinha. De certa forma, Oliveira definiu o tom do cinema português de uma forma tão enigmática como o mistério de *A Gioconda*, motivando diversas interpretações ainda entre os contemporâneos de Leonardo. Por exemplo, um dos primeiros a usar a composição e a pose da mulher foi Rafael (1483-1520) no *Retrato de Maddalena Doni* (1506) que mostrou a possibilidade de interpretar obras marcantes, reinventá-las. No seu cinema Oliveira parece percorrer um caminho semelhante ao de pintores do Renascimento, porque “quase nada se conhecia da pintura da Antiguidade e a pintura do Renascimento enveredou por outros caminhos” (Upjohn, et al, 1987, p. 68). No fundo, os artistas do Renascimento inventaram o mito pictórico baseado na tradição arquitetónica e escultórica (já conhecida), bem como na mitologia antiga e na religião cristã. Na criação do seu mito, baseado na história particular, Oliveira já deixa de ser cineasta e começa a ser o criador, tal como da Vinci não era só o pintor, mas o polímato. Ambos têm em comum uma vontade e um desejo enorme de conhecer o mundo e transformar o conhecimento das suas obras onde “qualquer imagem é um símbolo por existir nas dimensões simbólicas” (Florensky, 1999). “Para o conceito monoteísta de Deus, não há mundo divino para compartilhar. A única possibilidade de Deus ‘ter’ uma história é compartilhar o reino humano da História, que pela participação divina é transformado em história sacra” (Assman, 2009, p. 14). O cinema de Oliveira é uma religião monoteísta. Ele é como um Criador, como Deus, intervindo na História, criando-a e fazendo o seu próprio mito. No entanto, o mito faz-se sozinho, só existe quando alguém o descodifica. Assim sendo, o espetador com os seus conhecimentos, lembranças e experiências entra também nesse no jogo e continua a criar o mito oliveiriano.

Voltaremos de novo a este tema ao abordar a perspetiva inversa. Ficando só com ela podemos correr o perigo de simplificar a obra de Oliveira, porque o seu trabalho é demasiado subtil. Da mesma forma, através de uma perspetiva inversa, que obriga o espetador entrar no filme, e a fazer parte dele, o realizador usa uma outra perspetiva linear que afasta o espetador. A forma como ele apresenta a matéria – as poses, as posturas, o texto escrito, as pausas – permite pensar no teatro. O arquiteto romano Vitruvius (c. 90 - c. 20 BCE) diz que a perspetiva linear nasceu na cenografia do teatro da Grécia Antiga (Vitruvius, 1936). Assim podemos falar das duas perspetivas opostas que na obra de Oliveira coexistem organicamente sem qualquer tipo de contradição. Essa aliança seria pouco provável na realidade, mas a natureza da memória que se

estende em direções diferentes permite que isso aconteça.

A Gioconda, o retrato laico, é pintado na madeira como ícones e com o tempo ficou um ícone no significado amplo. Da palavra “ícone” vamos partir para a conversa sobre o mundo cinematográfico no filme *Visita ou Memórias e Confissões*. Ícones usam-se na igreja e são um testamento como os monges veem e percebem o mundo. Um ícone não é uma fotografia, porque “se fosse mostrava o mundo e Cristo na mesma maneira como ele foi visto pelos ateus” (Uspensky, 1989, p. 135). O objetivo de um ícone é “mostrar a imagem do ser humano como a criatura divina” (Kuraev, 1995, p. 174). Esse ponto de vista levanta mais uma questão de relação cristã com o mundo que tem a ver com a perspectiva inversa: no cristianismo existe uma escala de valores que pode ser referida como “a escala dupla” (Florensky, 1999). O que um cristão deve fazer em relação aos outros, não tem direito de fazer em relação a si próprio. Ele é obrigado a perdoar todos, mas não pode perdoar-se a si mesmo. É uma relação invertida, quando comparada com a linha reta da perspectiva normal de ser (estar/existir). Ao usar a perspectiva inversa, Manoel de Oliveira coloca o espectador no mundo cristão, talvez mais próximo da tradição bizantina do que da europeia, pois sempre preferia a perspectiva fotográfica.

A narrativa de *Visita ou Memórias e Confissões* acontece sempre entre dois mundos. O mundo real, com o realizador diante da câmara, e num mundo imaginado, com os visitantes cujas vozes seguimos. O espectador também é uma das visitas-fantasmas; sem serem convidados, entram na sua casa e criam a sua própria história. De resto, a hora da entrada foi escolhida de acordo com uma tradição leonardesca: no fim do dia, já com o crepúsculo, depois do sol brilhante e antes dos escuros da noite lembrando o *sfumato* - técnica artística usada para gerar diferentes graus suaves entre as tonalidades. Tal como no retrato de *Mona Lisa*, não vemos nenhuma pincelada, no filme também não sentimos barreiras entre os dois mundos, entre nós e o filme, entre nós e o realizador. Pois tudo isto é já operado pela nossa memória cultural, pelas experiências que encontramos no universo de Oliveira. É certo que a idade de cada espectador fará a diferença dentro do filme. O mundo muda e os sentimentos que ficam connosco depois da cada mudança são semelhantes – é uma sensação de algo perdido, algo irrecuperável. A visita à casa de Oliveira permite não só conhecer a sua história mas também recuperar a memória e o seu sentido. Segundo a filosofia cristã, os bem-aventurados são os pobres, os que choram, os que passam fome, os que estão aflitos - a infelicidade torna-se uma bem-aventurança. Por isso,

quando acompanhamos Manoel de Oliveira, recuperamos também as memórias das nossas próprias perdas, pois sentimos que ganhámos, que renascemos.

O *sfumato* do *Visita ou Memórias e Confissões* também está patente na questão da imortalidade. Ao ver o filme, balançamos entre o passado, o presente e o futuro. Na altura de filmar, Oliveira estabeleceu conscientemente um diálogo com o futuro. Sem ter alguém pela frente, falou do infinito. Mesmo sabendo que o realizador já faleceu, continuamos a manter o diálogo com ele. Ou funciona bem a manipulação do autor, ou é uma prova da imortalidade artística. Estamos mais virados para a segunda hipótese. É preciso um grande talento para negar as barreiras temporais e culturais, colocando um desconhecido no seu universo e fazê-lo sentir-se como se fosse o seu universo. Uma vez mais, voltamos para a questões cristãs: a nossa vida terrena é encarnada de um ponto de vista linear de acordo com uma perspectiva inversa (tal como se desenvolve o universo do filme), nesse sentido é uma área da imortalidade. O cinema verdadeiro é aquele que não se vê. No seu cinema, Oliveira faz gestos subtis que só decodificamos mergulhando totalmente no seu cinema e acreditando nele enquanto realizador. Da mesma forma que o Renascimento era “um novo espírito que transforma as artes, as letras, as ciências e todos os modos de pensamento” (Upjohn et al., 1987, p. 42), o cinema de Oliveira renasce com cada novo visionamento e marca e transforma a perceção cinematográfica. Porque qualquer repetição é “como a memória, não é uma nova proposta da mesma, mas a restituição da dimensão da possibilidade à imagem e a possibilidade de que nós, como espetadores, adquiramos um papel mais ativo” (Casini, 2014, p. 145).

É a imaginação do espetador que prolonga a vida de qualquer filme. Tira-nos de uma realidade para nos mergulhar noutra, partilhada com o autor e com os outros espetadores. Algo que confirma a possibilidade de *The Memory Time Travel* apresentado por Endel Tulvig, referido a propósito no Capítulo I. Essa ideia pode ser reforçada com a citação de Bachelard:

Pela rapidez das suas ações, a imaginação separa-nos do passado e da realidade; enfrenta o futuro. À junção da realidade, sábia na experiência do passado, como é definida pela psicologia tradicional, deve ser adicionada uma junção da irrealidade, que é igualmente positiva. Qualquer fraqueza na função da irrealidade dificultará a psique produtiva. Se não podemos

imaginar, não podemos prever. (Bacharel, 1994, p. xxxiv)

O cinema de Oliveira é o cinema que prevê; os seus filmes “são actos de liberdade <...> são passaportes para o futuro” (Buisel, 2012, p. 76).

Para concluir a ideia de Renascimento na obra cinematográfica de Oliveira, achamos importante dizer que nos seus filmes ele cita várias obras de época. Por exemplo, a *Mona Lisa* volta em *O Meu Caso*, de resto, o cineasta aglutina o meio cinematográfico com várias pinturas, bem como a literatura e o teatro. É uma análise do mundo cheio de ilações absurdas onde ninguém quer ouvir e entender os outros. A pintura ajuda à metáfora, e a prova são as palavras do próprio cineasta: “O mundo incompreensível, disforme, realista, está representado pela *Guernica*, o quadro de Picasso. O mundo idealista, que se quer feliz e harmonioso, a soma de toda a inteligência, caminhando no sentido da justiça que se desconhece, é a *Gioconda*” (Baecque, Parsi: 1999, 74). *O mundo idealista* pode ser uma chave da presença tão tensa de *A Gioconda* em *Visita ou Memórias e Confissões*, visita à casa como a um universo ideal, mas com um sorriso irónico.

Voltando ao Renascimento na obra de Oliveira. Em *ou a Vã Glória de Mandar* aparece Tétis interpretada por Leonor Silveira. Isso faz-nos lembrar a pintura famosa *O Nascimento de Vênus* (1483) de Sandro Boticelli (1445-1510). E pensamos nela não só por causa de uma concha enorme, mas porque na mitologia grega Tétis era a mãe de Afrodite (ou Vénus na versão romana). Ou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, na cena da conversa com os tios de Afonso, o realizador filma duas caras, a da tia e do seu marido (fig.19). Essas caras iluminadas com o fundo escuro referem a *Jesus e Maria* (ou Maria Madalena), uma obra atribuída a Lucas Cranach, o Velho (1472 - 1553) (fig.20) que é um dos maiores representantes do Renascimento alemão e cuja obra, por exemplo, tem várias versões de *Adão e Eva* de quais falamos antes em relação à perca do Paraíso. Reparemos que as referências ao Renascimento têm o lado mais feminino do que masculino. Sobre o mundo feminino no filme de Oliveira falaremos no próximo subcapítulo.



fig.19



fig.20

II. 3.2. *Universo feminino*

Time & Space are Real Beings Time is a Man Space is a Woman, and her masculine portion is Death.

William Blake, 1880

O ato do nascimento e renascimento é impossível sem a mulher. O símbolo do Renascimento ficou cristalizado em *A Gioconda* e não num retrato masculino; um dos motivos mais populares do Renascimento foi Virgem Maria com o menino Jesus. Além disso, a imagem da Mãe tem uma ligação forte com a imagem de casa, de ninho, de lar.

Para Manoel de Oliveira, a Alma da casa é a sua mulher, Maria Isabel Carvalhais (1918-2019). Ao longo dos anos ela foi a companheira fiel de Oliveira não só na vida familiar mas também na vida artística. Antes do aparecimento da sua mulher no ecrã, no jardim com as belas dalias, o cineasta declara:

A mulher é o símbolo das virtudes. É a bondade, o amor, a mãe, a irmã, a esposa. Mas é também o símbolo de tentação, de pecado, de perdição. Da mulher vem o equilíbrio do mundo. Na sua aparente passividade, ela é hábil bastante para poder destruir ou recompor o destino dos homens. A perversidade das mulheres torna os homens mais violentos. Ao contrário, a virtude apazigua-os. (Oliveira em *Visita ou Memórias e Confissões*)

Onze anos depois Oliveira escreverá a Júlia Buisel sobre a sua mulher:

É a pessoa que mais amo no mundo. E isso me faz sofrer, por vezes, mais ainda porque tenho dentro de mim uma alma rebelde e solitária como a de um animal. Mas um animal excessivamente sensível. Mas é isto que me liga ao cinema que é o meu grito de desespero nem sei bem de quê. Hoje, para mim, sofrer é estar com Deus. O sofrimento é a única voz que d'Ele chega até nós. (Buisel, 2012, p. 99)

Mais uma prova da ideia de João Mário Grilo que Oliveira filma para Deus, enquanto nós seguimos esse diálogo. A despedida com a casa é um dos momentos mais dolorosos. Por isso, podemos dizer que foi um dos momentos cinematográficos mais fortes no diálogo constante com Senhor.

Voltaremos ao mundo feminino. Uma das alunas escolhidas pelo Mestre foi Maria Madalena. Ela é um maior exemplo da salvação quando uma pecadora acaba por ser perdoada e após morte atinge o estatuto de santa na igreja cristã. Ela era uma das primeiras figuras sobre quem foi escrita uma hagiografia, uma espécie de biografia de um santo que conta todas as etapas do seu martírio. O cinema de Oliveira é o cinema que conta muitas histórias femininas. Essas mulheres são sempre sofredoras, mártires tal como na sua *Tetralogia dos Amores Frustrados* (que inclui *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* (1979) e *Francisca* (1981)) como em *Vale Abrão* (1993), *A Carta* (1999), *O Estranho Caso de Angélica* (2010) entre outros filmes. Todas as protagonistas sofrem, mas pelos seus sofrimentos ganham a sua libertação e o seu perdão que promete a vida eterna.

Continuando a ideia de Oliveira que “da mulher vem o equilíbrio do mundo”, podemos dizer que qualquer mulher é uma portadora da informação, da memória que se passa de uma geração para a outra. O Papa João Paulo II (1920-2005) no seu livro *Memória e Identidade* (2005) apresenta a Virgem Maria como a dona ou a guarda da memória e comenta que “a memória pertence mais ao mistério de mulheres do que de homens” (Paulo II, 2007, p. 10). Segundo João Paulo II, a Virgem Maria é “a encarnação da Mãe Igreja, que além de uma memória individual de cada pessoa mantém uma memória existencial e fundamental na qual se baseia a fé comum” (Ibid., p. 8). Essa memória cultural, ético-religiosa e histórica preserva os valores que definem a comunidade e a sociedade. “A memória das gerações passadas, os seus sofrimentos e as derrotas, os seus sucessos, as suas experiências em contextos históricos

diferentes, os principais valores – essa memória cria a sociedade e mostra o caminho da vida. Sem memória, sem raízes, não pode existir nenhuma sociedade nem o indivíduo” (Ibid., p. 9). Para Oliveira, a sua casa é uma espécie de igreja onde se baseia toda a sua fé em família, em arte, em Deus.

A mensagem cinematográfica de Oliveira é uma prova que existe uma vida depois da morte. A vida que continua com cada novo visionamento e faz acontecer que “a memória individual de povos deve se abrir a memória de outros, essa reunião cria uma constante purificação e maturação de memória. É uma relação mútua de purificação e consolidação de memória que se tornará uma força de paz e de reconciliação da humanidade” (Ibid., 10). A história da casa e da família já não é nenhuma história individual, é na memória que une, que faz crescer, que lança o sentido da vida eterna que continua nos ramos de árvores, nos ciclos solares, nas rotações do projetor.

No final de *Palavra e Utopia* (2000) aparece Manoel de Oliveira com uma carta de Roma para libertar António da morte. *Visita ou Memórias e Confissões* é também o ato da libertação. Criando uma lembrança da casa, o cineasta liberta-se dela e ao mesmo tempo cria a vida infinita porque “a memória supera o tempo, supera a morte” (Likhachev, 1984, p. 68). E como Oliveira, quando fala no filme dos seus pais e dos irmãos, da mulher e dos filhos, dos amigos e colegas e prolonga as suas vidas, o próprio filme é um gesto que prolonga a vida do cineasta. “A morte, que põe fim à vida fisiológica, não pode repentinamente parar a linha de pensamentos que se desenvolve na presença de alguém cujo corpo desaparece” (Halbwachs, 2005) e esses pensamentos que continuam connosco e invocam as nossas memórias superam a morte para a revelação da vida infinita.

CAPÍTULO III

MEMÓRIA PARTILHADA: EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA

No presente capítulo, analisarei o processo da minha própria experiência na criação da curta-metragem *Ela Não É* (2020), procurando uma ligação com a presente dissertação. Tal como os filmes de Manoel de Oliveira que analisámos, este é um filme autobiográfico dedicado à memória, invocando as relações entre o passado, o presente e o futuro. O tema da memória sempre me interessou. Desde logo, em relação à minha família e, sobretudo, à minha mãe, porque foi ela que me criou sozinha. Algo que me fazia perguntar a mim própria: “O que levei eu dela?”, “quais os seus hábitos que passaram para mim?”, “quais foram as suas experiências dolorosas que me afetaram?”, “por que nunca risco os livros e não consigo deitar comida fora?”. “Quando acaba Ela e começo Eu?”. A minha mãe era muito diferente da minha avó, e eu sou muito diferente da minha mãe. No entanto, algo me parecia que éramos iguais. Quando digo ‘iguais’, não me refiro à aparência, apenas à maneira de perceber o mundo. A mãe é a primeira pessoa que transmite o conhecimento da vida e do mundo para o bebé. “O espaço de brincadeiras da criança com a mãe localiza a experiência cultural que pela primeira vez nasce na brincadeira” (Boym, 2019, 125).

A ideia de fazer um filme surgiu quando o meu marido (ele é português) manifestou sérias dúvidas se éramos realmente mãe e filha. Pediu, inclusive, para fazermos um teste de ADN, suspeitando que a minha mãe estava a mentir. Na verdade, a primeira intenção para este projeto de curta metragem era fazer o teste e filmar. Uma ideia que acabei por abandonar, porque, por um lado, senti falta de experiência para realizar uma coisa não banal; por outro, e isso tornou-se decisivo, achei uma traição submeter a minha mãe a todo esse processo. As questões éticas no cinema documentário são muito mais sensíveis que no cinema de ficção. Até que ponto pode o cineasta provocar situações para filmar? Deverá filmar apenas aquilo que lhe oferece a realidade? Como deverei entender o meu papel? Seja como for, o dilema foi resolvido – a ideia mudou.

Imaginei então um filme semi-ficção, baseado na mitologia grega, onde a deusa Memória é a mãe de Musas. Queria juntar música, dança, literatura e até astronomia com as memórias da minha mãe. No entanto, a tentativa de criar algo com atores não resultou. Senti que essa história era só minha, que outros destruiriam com a sua energia e experiência.

Depois de várias tentativas e rascunhos percebi que finalmente o meu projeto teria de ser algo mais modesto. Não queria usar fotografias para fazer eventuais comparações ou contar a história da família. Decidi simplesmente falar com a minha mãe e filmar a nossa conversa. A primeira questão que me coloquei foi: “Onde filmar e como?” Para mim, a Mãe é um oceano de onde nascemos. Por coincidência, o seu nome é Natália que significa “nascimento”. Em Portugal, existe a possibilidade de filmar o mar. Mas assim apareceriam dois universos bastante fortes – o universo da Mãe e o universo do Oceano. Ruas, parques e campos não poderia usar, pois precisava de espaço fechado, espaço íntimo – uma casa. Lembrei-me dos espaços fechados do cinema de Manoel de Oliveira. Lembrei-me também da sua despedida com a casa e senti a falta do meu lugar onde podia filmar. A minha casa na Rússia ainda é minha, mas já não é. Sempre que volto para lá, já não consigo sentir a sua respiração. É igual às ruínas do cinema oliveiriano? É. Talvez, um dia volto e filmo *Moscovo da Minha Infância*. No momento de escolher um lugar para filmar, percebi que as paredes não têm importância - a mãe me dá a sensação de casa, de cais ao qual sempre posso voltar. Separar-se da mãe significa perder a casa para sempre. Em todas as versões (não realizadas e realizada), foquei-me no universo feminino, como a maior parte dos filmes de Oliveira que são dedicados à Mulher e exploram esse mundo desconhecido e, às vezes, irracional. Na verdade, o predomínio feminino na obra do realizador é muito comum com a realidade russa. A realidade onde as mulheres quase não contam com os homens, porque são quase homens. Isso tudo veio do passado, das guerras que levavam os homens fora das casas e deixavam as mulheres tratar de tudo. Só no século XX, o país passou pelas guerras, revoluções, conflitos militares que lançaram uma ideia de necessidade da mulher ser forte.

Em casa, onde vivemos agora, há um espelho antigo que se tornou uma chave. Nós sempre refletimos os nossos pais e eles refletem-nos. Esse reflexo pode ser uma repetição ou, pelo contrário, uma negação acompanhada pelas tentativas de fazer tudo à sua maneira. De qualquer forma, o filme sobre a minha mãe é mais sobre mim, mas não só. Também é sobre o meu marido, que na altura questionava a credibilidade do nosso parentesco. Por isso, para mim foi importante que na parede em frente do espelho (espelho, que se lembra dos seus pais e do seu nascimento) estaria uma fotografia dele quando era criança. Assim, consegui quebrar os limites do tempo e do espaço criando um diálogo com ele também. Além disso, o espelho permite olhar para a situação de uma certa distância, porque na consciência mitológica “o tempo histórico é

cíclico e igual a um momento eterno <...> qualquer evento é infinito embora é tangível” (Sinkevitch, 2000). Os mecanismos cíclicos criam duplos; num momento concreto a função de duplos históricos fazem os reflexos. Assim, o reflexo é uma portadora de memória *aqui e agora* que nunca vai ser gravada, porque o espelho não memoriza, apenas reflete. Desde há muito que os russos fazem rituais de adivinhação com espelhos tentando saber o futuro, mas no fundo o que fala é o passado e as experiências. Por fim, o espelho faz-me pensar na perspectiva inversa, usada por Oliveira, que abre umas novas dimensões, que permite ao filme olhar para o espetador. A minha presença no filme é mínima mas, ao mesmo tempo, revejo-me não no reflexo do espelho mas no reflexo da minha mãe. É uma tentativa de mostrar aquilo que não se vê.

Para mim, foi importante falar à noite. Noites transmitem uma sensação de não realidade e até fazem o efeito de *sfumato* que encontramos também na obra de Oliveira. A cara da mãe fica iluminada só de um lado e o outro lado está à sombra. É um reflexo da natureza ser humana sempre dupla: que duvida, que não acredita, que se transforma ao longo da vida. Por um lado, a mulher no ecrã é a mãe que eu conheço; por outro – nunca podemos conhecer ninguém como nos conhecemos a nós próprios, e com perguntas ou sem elas, passando toda a vida ao seu lado nunca a vou conhecer. Também é um jogo com a questão do tempo – com o tempo as pinturas escurecem, as pessoas experientes são como as pinturas.

A luz que ilumina apenas um lado da mãe ilumina também as flores, os girassóis que deixam a sua sombra na parede. No cristianismo, o girassol é considerado um símbolo do amor de Deus. O apelido da minha mãe (que também ficou o meu) é Bogdan que significa “dado por Deus” ou “a prenda de Deus”. Obviamente, ela é uma prenda, sendo ou não a mãe biológica. É uma alma submissa e ao mesmo tempo forte como os troncos de girassóis. Além disso, na cultura chinesa o girassol é o símbolo de longevidade. A longevidade que encontramos nos filhos (sementes) e nos nossos atos. Por qual razão juntamos a tradição que vem do cristianismo e a tradição oriental? É mais um reflexo da realidade e da cultura russa que é uma fusão da Europa e da Ásia. E por isso é que é tão difícil nos perceber, até nós próprios não nos percebemos.

Da nossa longa conversa cheia de detalhes, escolhi só aqueles momentos que mais pareciam, usando a frase de Manoel de Oliveira, não só o meu caso pessoal, mas o caso de todos. Para mim foi importante mostrar que quando uma mulher dedica a sua vida a uma criança para dar asas e não as cortar, não interessa se essa mulher é a mãe biológica da criança. Na edição, escolhia apenas aquilo que podia ser dito por qualquer verdadeira mãe. Essas coisas essenciais

que normalmente não se dizem, mas que sentimos, absorvemos e guardamos para sempre na nossa memória. O nosso diálogo é uma ligação entre o passado e o futuro do passado que agora é o presente.

O nosso diálogo também foi uma revelação contra aquilo que vejo na realidade europeia, contra o desentendimento que encontramos, por exemplo, em *O Meu Caso*, quando é cada um por si. A tradição europeia pressupõe uma separação dos pais e uma vida independente. Na Europa é normal colocar os pais idosos em lares. Na tradição russa é impensável pôr os pais num lar. Em lares estão apenas aqueles que não têm filhos. Enquanto percebemos a vida como uma coisa cíclica, enquanto falamos de reflexos, assumimos que sempre chega um momento quando trocamos com os nossos pais. Eles trataram de nós quando éramos impotentes e indefesos; não nos entregaram a nenhuma instituição; do nosso lado tem que ser o mesmo. Essa percepção corre nas nossas veias, passa de uma geração a outra e qualquer tentativa de questionar a necessidade dessas relações próximas é dolorosa. Será que através de diálogos com os pais é possível mudar alguma coisa? Nesse aspeto pensei em vários filmes de Oliveira, que através da palavra, nos dão lições de História e da vida. O meu filme não dá lições nenhuma, apenas chama atenção à necessidade de conversar.

A dor provocada pela desconfiança de outros, tentei transmiti-la na parte inicial e no final do filme. Essa dor emocional, essa impossibilidade de ficar em casa, coincidiu com o início da quarentena em Portugal e com a obrigação de ficar. Assim no filme aparecem as fitas de proibição, como os símbolos da perda de liberdade, tal como na vida ou como nas relações. Citamos um dos Dez Mandamentos: “Honra o teu pai e a tua mãe, para que os teus dias se prolonguem na terra que o Senhor, teu Deus, te dará” (Ex, 20:12) Assim as acusações são inconvenientes e até pecadoras. Dessa intenção apareceu uma maçã que tapa a boca que duvida e acusa. A maçã foi filmada de maneira que o espetador pense na pintura de René Magritte (1898-1967) *O Filho do Homem* (1964). A pintura faz-nos pensar em pecado original e que qualquer homem é sempre o filho de Adão que sofre de tentações. Daí nasce uma estrutura circular: o filme começa e acaba com uma pulsação provocada pelas dúvidas. Só que a situação é refletiva e, como no espelho, tudo é ao contrário: aquele que questiona as relações de outros é chamado para questionar as suas. Tal como na obra cinematográfica de Oliveira, cada viagem é uma Odisseia, o meu filme também é uma viagem pelas memórias em busca de identidade. Uma viagem que ainda não acabou e podia continuar na segunda parte dedicada à busca do pai.

CONCLUSÃO

O presente trabalho tentou realizar uma abordagem profunda ao tema da memória na obra do cineasta português Manoel de Oliveira e, particularmente, no filme *Visita ou Memórias e Confissões*. O último dos seus filmes a estrear, embora datado de 1982, receberia uma menor atenção por parte da crítica do que os anteriores, embora se trate de um dos trabalhos mais marcantes e importantes do realizador. No filme aceitámos o convite de entrar na sua casa, encarando o conceito de casa como algo amplo que, além da construção material, inclui também uma construção artística. Ao longo da nossa viagem tentámos encontrar os traços baseados na memória que ligam vários filmes do cineasta. Uma obra repleta de filmes autobiográficos, mas também de retratos metafísicos de personagens históricas de Portugal. Encaramos a atualidade da presente dissertação por entendermos que o cinema oliveiriano é também um olhar do passado que encara o futuro. Trata-se de um olhar atencioso, moderno e que convida o espetador a ser uma projeção do presente. Segundo a Prof. Margarida Medeiros, com a entrada na “era digital” surgiu um grande “interesse pelo passado e pela memória” (Medeiros, 2016, 14). Parece-nos que com o tempo esse interesse tenderá a aumentar e a tornar-se num gesto cultural que transforma uma retrospectiva numa perspectiva.

Podemos comparar a nossa viagem pela obra de Oliveira com a viagem de Odisseu, ou seja, a própria obra do realizador é *Odisseia* que descobre, confronta, faz uma ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos, lembrando que o objetivo principal de qualquer *Odisseia* é um encontro com si próprio. *Odisseia* (século VIII a.C.) de Homero (928 a.C. - 898 a.C.) foi pouco conhecida na Europa Medieval até à queda de Constantinopla no século XV; foi naquela altura que os cientistas bizantinos apresentaram a Itália na época do Renascimento a obra de Homero. A obra de Oliveira também pode ser descoberta de novo e trabalhada ainda mais porque nunca irá perder a sua atualidade, modernidade, importância para a cultura portuguesa. Por sua vez, o Renascimento está muito presente na obra oliveiriana que celebra valores humanos e serve como um espelho da Humanidade, um retrato que “entre muitas outras coisas, era ou foi uma resposta à fuga do tempo e à mortalidade” (Oliveira & Costa, 2008, 138). O projeto *Ela Não É* foi inspirado nessa viagem oliveiriana e no interesse do cineasta pelo mundo feminino que predominava na arte do Renascimento.

A abordagem semântica permitiu-nos abrir algumas pistas à descodificação do texto cinematográfico e cultural de *Visita ou Memórias e Confissões* e de outras obras do realizador. O

cinema de Manoel de Oliveira, apesar de ter uma origem portuguesa e tratar de História portuguesa, não deixa de ser muito cosmopolita. Talvez por isso, foi sempre tão bem recebido no mundo.

No entanto, o cinema de Oliveira é um universo que ele criou como um arquiteto. Não é por acaso que Paulo Rocha chamou o seu documentário *Oliveira, o Arquitecto* (1993). Marcel Proust (1871-1922) gostava de comparar a arquitetura do seu romance *Em Busca do Tempo Perdido* (1908-1909) com arquitetura de uma catedral e tinha pena não ter editado a obra em conjunto, mas apenas dividida em volumes. Essa ideia de realizador-arquiteto e a ideia de que a casa no Porto era o retrato de Oliveira, inspiraram-me no meu filme a encontrar a casa não na construção concreta, mas na pessoa. A relação entre o tempo e o espaço na obra cinematográfica de Oliveira tem marcas da obra de Proust. *Em Busca do Tempo Perdido* existe um lado biográfico, embora a intenção principal da obra não seja atingir uma verdade biográfica, mas criar o Livro da Vida. A obra de Oliveira também é uma matéria subtil que anda à procura do tempo, do espaço e da memória, embora sem uma ordem cronológica e sem regras concretas. Vladimir Nabokov (1899-1977) concluiu sobre esse romance: “Para perceber bem o primeiro livro precisamos antes de tudo acompanhar o narrador ao sarau do último” (Nabokov, 1998, 278). No caso do cinema de Oliveira vemos algo semelhante – qualquer análise de um filme sempre invoca uma análise de outros, um ajuda a perceber o outro ou nasce a partir dele ou continua um gesto cinematográfico que começou nele. Essa matéria viva interagindo com os nossos sentimentos permite-nos construir o nosso próprio universo oliveriano, que sempre se vai transformando com o tempo e de acordo com as nossas experiências. Nesse sentido, acreditamos que algumas ideias da presente dissertação possam servir como uma base para uma outra investigação mais profunda e detalhada, focada só num aspeto que se encontra na obra do cineasta.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2014). Cinema and History: On Jean-Luc Godard. In *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (pp. 25–26). New York: Bloomsbury Academic.
- Araújo, N. (Org.). (2014). *Manoel de Oliveira Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- Arnaudo, A. (2008, March 1). *Eidetic Imagery: Raising More Questions than Answers*. Retirado Outubro 28, 2019, de <https://web.archive.org/web/20110615100657/http://serendip.brynmawr.edu/exchange/node/1693>
- Assman, J. (2004). *Культурная Память. Письмо, Память о Прошлом и Политическая Идентичность в Высоких Культурах Древности* [*Memória Cultural - Escrita, Memória e Identidade Política nas Civilizações Antigas*]. (M. Sokolskaya, Trans.). Moscovo: Línguas da Cultura Eslava.
- Assman, J. (2009). Myth as Historia Divina and Historia Sacra. In *Scriptural Exegesis: The Shapes of Culture and the Religious Imagination: Essays in Honour of Michael Fishbane* (pp. 13–24). Oxford.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. (M. Jolas, Trans.). Boston: Beacon Press.
- Baddeley, A. D. (1997). *Human Memory: Theory and Practice*. Exeter, UK: Psychology Press.
- Baecque, A. D., Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo de Letras.
- Barthes, R. (2015). *Третье Чувство* [*O Terceiro Sentido*]. (S. Zenkin, G. Kosikov, & M. Yampolsky, Trans.) (Vol. 14). Moscovo: Ad Marginem Press.
- Boym, S. (2019) *Будущее Ностальгии* [*O Futuro de Nostalgia*]. (A. Strugach., Trad.). Moscovo: Novoe Literaturnoe Obozrenie
- Buisel, J. (2012). *Antes que me Esqueça*. Guimarães: Associação Il Sorpasso.
- Difusora Bíblica (Missionários capuchinhos). (1981). *Bíblia Sagrada*. Lisboa.
- Blake, W. (1880). A Vision of the Last Judgment. Retirado Fevereiro 26, 2020, de [https://en.wikisource.org/wiki/Life_of_William_Blake_\(1880\),_Volume_2/Prose_writings/A_Vision_of_the_Last_Judgment](https://en.wikisource.org/wiki/Life_of_William_Blake_(1880),_Volume_2/Prose_writings/A_Vision_of_the_Last_Judgment)

- Brocas, I., & Carrillo, J. D. (2018, September 26). A Neuroeconomic Theory of Mental Time Travel. Retrieved February 4, 2020, from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6168654/#B47>
- Casini, S. (2014). Engaging Hand to Hand with the Moving Image: Serra, Viola and Grandrieux's Radical Gestures . In *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (pp. 139–160). New York: Bloomsbury Publishing .
- Cesareia, A. de. (1911). Комментарий к Апокалипсису [*Comentário sobre o Apocalipse*]. (V. Yuriev, Trad.). Moscovo.
- Correia, R. S. (2015). *Manoel de Oliveira: O Homem da Máquina de Filmar*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Eco U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Florensky, P. (1999). Обратная перспектива [Perspetiva Inversa]. Retirado Novembro 8, 2019, de http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm
- Galbiati , E., & Piazza, A. (1992). Трудные страницы Библии. Ветхий Завет [*Páginas Difíceis da Bíblia. Antigo Testamento*]. (L. Kharitonov, Trans.). Moscovo: Khristianskaya Rossia.
- Gippenreiter, Y., & Romanova, V. (Eds.). (2008). Психология и Память [*Psicologia de memória*]. (3^a ed.). Moscovo: AST-Astrel.
- Golubev, V. (2015). *Геокосмос: Природа Человека и Духа* [*Geocosmos: Natureza de Humano e de Espírito*]. Moscovo: LitRes.
- Grilo João Mário. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias Para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Halbwachs, M. (2005). Memória Coletiva e Histórica. Retirado Outubro 7, 2019, de <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html>
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 26, 6-21. Retirado Março 23, 2020, de <https://www.jstor.org/stable/20442718>
- Jacoby, L. L., & Witherspoon, D. (1982). Remembering Without Awareness. *Canadian Journal of Psychology*, 36(2), 300–324. Retirado Dezembro 16, 2019, de <https://pdfs.semanticscholar.org/0547/96689c827a28c69221bbf87a6526dc4c086a.pdf>
- Kuraev, A. (1995). Традиция. Догма. Обряд. Апологетические очерки. [*Tradição. Dogma. Rito. Ensaios Apologéticos*]. Klin: Bratstvo Sviatitela Tikhona Publisher .

- Likhachev, D. (1984). Искусство Памяти и Память Искусства [Arte de Memória e Memória de Arte]. In *Crítica e Tempo: Coletânea Literário-Crítica* (pp. 68–74). Lenigrad.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. (L. Taylor, Ed.). Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Cinematheca Portuguesa. (1981). *Manoel de Oliveira*. Lisboa.
- Margalit, A. (2004). *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- McPherson, F. (2011). The Role of Emotion in Memory. Retirado Janeiro 8, 2020, de <https://www.memory-key.com/memory/emotion>
- Medeiros, M. (2016). A Memória de Família e a sua Fantasmagorização: Snapshot, Identidade e Telepatia na Série Re-take of Amrita de Vivan Sundaram. Fotogramas. In *Ensaio sobre a fotografia* (pp. 11–23). Lisboa: Documenta Lisboa.
- Merkulov, I. (2005). *Когнитивные возможности [Habilitações Cognitivas]*. Moscovo: IF RAN
- Michaud, P. A. (2007). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Nabokov, V. (1998). Марсель Пруст (1871-1922). «В сторону Свана» (1913) [Marcel Proust (1871-1922), “Do Lado de Swann” (1913)]. In *Lições da Literatura Estrangeira* (pp. 275-324). Moscovo: Editora Nezavisimaya Gazeta.
- Oliveira, M. D., & Costa, J. B. (2008). *Manoel de Oliveira Cem Anos*. Lisboa: Cinematheca Portuguesa – Museu do cinema.
- Panofsky, E. (2009). *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения [Estudos de Iconologia Temas Humanísticos na Arte do Renascimento]*. (N. Lebedeva & N. Osminskaya, Trans.). Moscovo: Azbuka Klassika.
- Paulo II, J. (2007). *Память и Идентичность [Memória e Identidade]*. (O. Basyi, T. Mosunova, & M. Pecherskaya, Trans.). Moscovo: Editora Franciscana.
- Radstone, S., & Schwartz, B. (2010). *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press.
- Roediger III, H. L. (2001). Psychology of Reconstructive Memory. Retirado Dezembro 12, 2019, de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B0080430767015217>
- Saramago, J. (1995). *Ensaio Sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Schwartz, B. (2010). Culture and Collective Memory: Two Comparative Perspectives. In *Handbook of Cultural Sociology*. London: Routledge.
- Seabra, J. (2014). *Cinema: Tempo, Memória, Análise*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Sinkevitch, V. (2000). Феномен зеркала в истории культуры [A Fenomenologia de Espelho na História da Cultura]. Retirado Junho 16, 2020, de rb.gy/29tzb2
- Tulvig, E. (1972). Episodic and Semantic Memory. In *Organization of Memory* (pp. 381–402). New York: Academic Press.
- Upjohn, E. M., Wingert, P. S., & Mahler, J. G. (1987). *Historia Mundial da Arte*. (M. França, Trans.) (Vol. 3). Lisboa: Bertrand.
- Uspensky, L. (1989). *Богословие Икон Православной Церкви* [A Teologia de Ícones da Igreja Ortodoxa]. Paris: Editora Ocidental-Europeu do Patriarcado de Moscovo.
- Vitruvius, M. (1936). *Dez livros sobre arquitetura*. (F. Petrovsky, Trans.). Moscovo: Urite Publisher. Retirado novembro 1, 2019, de <https://www.rulit.me/books/desyat-knig-ob-arhitecture-read-460504-1.html>
- Yates, F. (1999). *The art of memory* (Vol. 3). London: Routledge.
- Yeats, W.B. (2020). Sailing to Byzantium. Retirado junho 10, 2020, de <https://www.poetryfoundation.org/poems/43291/sailing-to-byzantium>

APÊNDICE 1 – FILMOGRAFIA

	Realizador	Ano	Título Português	Titulo Original	País	Duração
1	Oliveira, M. D.	1931		Douro, Faina Fluvial	Portugal	20 min.
2	Oliveira, M. D.	1942		Aniki-Bóbó	Portugal	71 min.
3	Oliveira, M. D.	1956		O Pintor e a Cidade	Portugal	26 min.
4	Oliveira, M. D.	1963		Acto da Primavera	Portugal	94 min.
5	Resnais, A.	1963	Muriel ou o tempo de um regresso	Muriel ou le temps d'un retour	França, Itália	115 min.
6	Oliveira, M. D.	1972		O Passado e o Presente	Portugal	115 min.
7	Oliveira, M. D.	1975		Benilde ou a Virgem Mãe	Portugal	112 min.
8	Oliveira, M. D.	1979		Amor de Perdição	Portugal	262 min.
9	Oliveira, M. D.	1981		Francisca	Portugal	166 min.
10	Oliveira, M. D.	1982		Visita ou Memórias e Confissões	Portugal	73 min.
11	Oliveira, M. D.	1986	O Meu Caso	Mon Cas	França, Portugal	92 min.
12	Oliveira, M. D.	1990		Non ou a Vã Glória de Mandar	Portugal, Espanha, França	110 min.
13	Oliveira, M. D.	1991		A Divina Comédia	Portugal, França, Suíça	140 min.
14	Rocha, Paulo		Oliveira, o Arquitecto	Oliveira L'architecte	Portugal, França	60 min.
15	Oliveira, M. D.	1993		Vale Abraão	França, Portugal, Suíça	187 min.
16	Oliveira, M. D.	1995		O Convento	Portugal, França	90 min.
17	Berliner, A.	1996		Nobody's Business	EUA	60 min.
18	Oliveira, M. D.	1997		Viagem ao Princípio do Mundo	Portugal, França	91 min.

19	Oliveira, M. D.	1999	A Carta	La Lettre	França, Portugal, Espanha	107 min.
20	Oliveira, M. D.	2000		Palavra e Utopia	Espanha, Itália França, Brasil, Portugal	130 min.
21	Oliveira, M. D.	2001	Vou Para Casa	Je Rentre à la Maison	França, Portugal	90 min.
22	Oliveira, M. D.	2001		Porto da Minha Infância	Portugal, França	61 min.
23	Oliveira, M. D.	2003		Um Filme Falado	Portugal, França, Itália	96 min.
24	Oliveira, M. D.	2010		O Estranho Caso de Angélica	Portugal, Espanha, França, Brasil	97 min.

APÊNDICE 2 - FIGURAS

	Imagem de filme	Pintura /Fotografia	Autor	Ano	Museu
Figura 1	Porto da Minha Infância			2001	
Figura 2	Visita ou Memórias e Confissões			1982	
Figura 3	Viagem ao Princípio do Mundo			1997	
Fugura 4	Viagem ao Princípio do Mundo			1997	
Figura 5		Casa Manoel de Oliveira, rua da Vilarinha, Porto		Década de 60, séc.XX	Fundação Marques da Silva
Figura 6		Torre de Tatlin [Башня Татлина (Памятник III Коммунистическог о интернационала)]		1920	Museu de Arquitetura de Moscovo
Figura 7	Visita ou Memórias e Confissões			1982	
Figura 8	A Divina Comédia			1991	
Figura 9	Non ou a Vã Glória de Mandar			1990	
Figura 10	Viagem ao Princípio do Mundo			1997	
Figura 11	Visita ou Memórias e Confissões (fragmentada)			1982	
Figura 12	Visita ou Memórias e Confissões (fragmentada)			1982	
Figura 13	Visita ou Memórias e Confissões (fragmentada)			1982	
Figura 14	O Passado e o Presente			1972	
Figura 15	Non ou a Vã Glória de Mandar			1990	
Figura 16		Lucas, o evangelista [Евангелист Лука]	Não atribuído	Séc. XX	Iconostudia, Moscovo

Figura 17		Santíssima Trindade [Святая Троица]	Andrei Rublev	1411 ou 1425-1427	Galeria Nacional de Tretyakov, Moscou
Figura 18	A Comédia Divina			1991	
Figura 19	Viagem ao Princípio do Mundo			1997	
Figura 20		Jesus e Maria (Madalena) [Christus und Maria (Magdalena)]	Lucas Cranach, o Velho	1516 - 1520	Museum Schloss Friedenstein, Gotha

APÊNDICE 3 – ELA NÃO É (2020), INFORMAÇÃO TÉCNICA

Título: Ela Não É

Ano: 2020

Duração: 16 min

Línguas: português, russo

Realização, câmara, edição: Ariuna Bogdan

Sound mix: Andrey Kuldoshin

Edição de legendas: Mário Zilberberg

Synopsis:

Uma mãe e uma filha conversam para perceber o que é ser mãe. Essa conversa convida-nos a realizar uma viagem ao passado, presente e futuro.

Link: <https://youtu.be/oRbeLyyUFqw>

(versão com legendas em português)